Otto Nicolai.

Eine Biographie

von

Hermann Mendel.

Herausgegeben von dem Tonkünstlerverein zu Berlin.

Berlin 1866.
Verlag von Hermann Mendel Musikhandlung.
Unter den Linden 69.

Vorrede.

Die nachfolgende Biographie Otto Nicolai's ist im Jahre 1857 auf den Wunsch des Buchhändlers Bussenius (Firma: E. Balde in Cassel) entstanden, welcher eine von ihm herausgegebene Sammlung von Biographieen der Componisten der Neuzeit mit derselben als 47. Theil schließen wollte. Der Verleger hatte sich gerade an uns gewendet, weil wir uns bereits früher durch Beiträge an dieser Sammlung betheiligt hatten, und weil er der Meinung war, daß wir, an Ort und Stelle des ersten und letzten Wirkungskreises des allzu früh Verstorbenen, leichter in den Besitz eines ausreichenden Materials gelangen würden. Wir unterzogen uns der uns zugemutheten Aufgabe um so lieber, als es uns nicht ohne Verdienst erschien, der Erste zu sein, welcher die näheren Daten eines bisher noch allzu wenig beachteten und doch reichen und interessanten Künstlerlebens zusammenstellen sollte. Als Material boten sich uns die Werke Nicolai's, mündliche Mittheilungen und gleichzeitige Journale dar. Mit diesen Faktoren hatten wir ausschließlich zu rechnen, da uns alles andere bisher Erschienene sehr bald als unzuverlässig oder unzureichend erschien. War dies doch selbst mit einem großen Theil der mündlichen Mittheilungen der Fall, und ohne z. B. dem guten verstorbenen Justizrath Adler, der Hauptquelle für den ersten Theil unserer Schilderung, zu nahe treten zu wollen, dürfen wir doch behaupten, daß er sich in manchen Punkten seiner Erzählung sehr geirrt hat, und daß er namentlich das Ver-

hältniß Nicolai's zu seinem Vater in ein allzu schroffes Licht gesetzt zu haben scheint. So viel steht fest und wird durch die nunmehr in unserem Besitz befindlichen Briefe Otto Nicolai's an seinen Vater unumstößlich, daß er dem letzteren, wenigstens seit dem Jahre 1832, sowie seiner Mutter und Schwester mit schwärmerischer Liebe ergeben war und mit aufopfernder Hingebung für ihre materielle Wohlfahrt zu sorgen beflissen gewesen. Er hat namentlich mit dem Vater, dessen Ansprüche an die Kasse des Sohnes kein Ende nahmen, im buchstäblichen Sinne des Wortes oft den letzten Groschen getheilt. Wir bedauern es, aus diesen 100, erst nach Abfassung dieser Biographie unser Eigenthum gewordenen Briefen und Manuscripten, welche so glänzend und oft so rührend für den großen, edlen, durch und durch ehrenwerthen Charakter ihres Schreibers sprechen, dem Leser keine Auszüge geben zu können (wir selbst haben sie nur hier und da noch rectificirend eingreifen lassen), sind aber bereit, sobald wir für unseren Gegenstand ein größeres entgegenkommendes Interesse des Publikum bemerken, diese kostbaren Documente als Ergänzung zu unserer Abhandlung zu veröffentlichen.

Bei der Sammlung gedruckten Materials kam uns unser buchhändlerischer Verkehr wesentlich zu Statten; auch dem freundschaftlichen Entgegenkommen des verstorbenen Custos der Königl. Bibliothek, S. W. Dehn, haben wir die wohl benutzte Einsicht in manchen Band jetzt verschollener Zeitschriften damaliger Epoche zu danken.

So entstand denn nach und nach die Biographie Nicolai's in der vorliegenden Gestalt, und der Verf. hatte die Freude, in vielen Kreisen eine gespannte Erwartung auf das Erscheinen der Arbeit vorzufinden. Dieselbe wanderte an den Verleger, der sich überaus beifällig darüber aussprach und von diesem in die Buchdruckerei der Gebr. Katz in Dessau. Noch ehe sie aber gedruckt war, starb Bussenius

und ein Theil seines Verlags, unter diesem die „Componisten der Neuzeit", gelangte in den Besitz von Hoffmann und Campe in Hamburg. Herr Julius Campe stellte uns endlich das Manuscript zurück, nach dessen Rückbesitz uns um so mehr verlangte, als wir eine wesentliche Veränderung der Arbeit projektirten.

Ein Autographenhändler hatte nämlich aus dem Nachlaß des inzwischen gleichfalls verstorbenen Vaters Nicolai's 100 Briefe des Sohnes an den Vater, ein interessantes Skizzenbuch aus Italien, ein sorgfältig geführtes Diarium aller empfangenen und abgesandten Briefe, ein Promemoria über den Stand der Oper in Italien, diverse Handzeichnungen, sämmtlich von Otto Nicolai's Hand, sowie verschiedene Ehrendiplome erstanden, und wir hatten die uns gemachte Offerte benutzt und sämmtliche Dokumente angekauft. Andere Beschäftigungen behinderten uns jedoch an der Umarbeitung unseres Werkchens zu einer ausführlichen Biographie, und so blieb Alles fast ein Decennium über liegen. Erst zu Anfang 1866 benutzten wir unsere ursprüngliche Arbeit zu einigen Vorträgen im Tonkünstlerverein, dessen eifriges Mitglied ja auch Otto Nicolai seiner Zeit gewesen war, und der Beifall, welchen diese Vorträge fanden, wurde die Ursache zu dem Vereinsbeschluß, die Schrift auf Kosten des Vereins zu veröffentlichen.

Der Verfasser behält es sich, wie gesagt, vor, erforderlichen Falls später auch die in seinem Besitz befindlichen, von Nicolai selbst geschriebenen Documente in einem besonderen Bande herauszugeben.

Berlin, im Mai 1866.

Hermann Mendel.

Cicero erwähnt einmal eines edlen Abgeschiedenen mit den Worten: „Haud decet talem virum inornatum sileri“ („es ist ein Unrecht, daß man einem solchen ausgezeichneten Manne kein Wort des Nachruhms spendet“). Fast fürchten wir, daß man uns der Ungerechtigkeit gegen unsere Zeitgenossen zeihen dürfte, wenn wir dieses Wort in seiner ganzen Ausdehnung auf einen Künstler angewendet wissen wollen, der, ob ihm auch das Achillesloos eines allzu knapp zugemessenen Lebens zufiel, dennoch auf kurzer Bahn reiche Früchte eines seltenen Talentes bot, die erst, wie es ja fast stets so geht, die Ueberlebenden richtig zu würdigen wußten, indem sie den Manen den Lorbeerkranz zusprachen, den sie dem Meister bei seinen Lebzeiten versagt hatten — auf Nicolai. Um so mehr freilich muß unsere eben ausgesprochene Behauptung befremden. Denn wo wäre ein für die Schönheiten der Kunst Empfänglicher zu finden, der nach Anhörung von Nicolai's jetzt freilich oft vorgeführtem Hauptwerke, ja selbst nach Ausführung eines seiner vielen einfachen, zum Gemüthe sprechenden Lieder nicht des Lobes voll wäre über einen Genius, der aus so erhabenen Quellen schöpfte! Aber was wollen solche Erhebungen, trotz aller hindurchschimmernden Begeisterung sagen! Sind es nicht bloße Worte, die sich in die Luft verflüchtigen und keine bleibende Stätte haben! Wir glauben einmal nicht mehr an die Unfehl-

barkeit der Tradition, seitdem Dinte und Papier das Bemerkenswerthe vor der Vergessenheit gesichert haben, und seitdem wir in der Literatur einen Schatz besitzen, dessen Einfluß bis auf die entferntesten Zeiten hinab gar nicht abzusehen ist.

Was aber hat, fragen wir, nun diese Literatur für unseren vielgenannten und vielgerühmten Künstler gethan, um der Nachwelt von ihrer Verehrung für den wackeren Meister Kunde zu geben? Man dürfte uns die Antwort schuldig bleiben, denn außer zerstreuten Daten, in zerstreuten Blättern einiger Musikzeitungen, in denen sich Nicolai selbst auch zum Theil durch seine Aufsätze ein literarisches Denkmal setzte, wie wir an Ort und Stelle zu erwähnen nicht schuldig bleiben werden, existirt keine vollständige und einigermaßen erschöpfende Schrift über diesen Componisten und seinen Einfluß auf die Musikgeschichte der Gegenwart. Und doch besitzen wir in Nicolai's reichem musikalischen und literarischen Nachlaß, der, in Privatbesitz übergegangen, freilich noch immer brach liegt, in seinen Briefen und Aufsätzen, die nur der ordnenden Hand eines Sammlers bedürften, und vor allen Dingen in seinen musikalischen Werken einen Schatz, der reiche Mittel zu einer ausführlichen Charakteristik an die Hand gäbe. Ein Versuch dazu ist durch einen vortrefflichen Aufsatz seines langjährigen Freundes Kapper in Wien in dem 1857er Märzheft der Westermann'schen Monatshefte geschehen, allein er ist eben nur vereinzelt und darf einem so reichen Künstlerleben gegenüber, das nach so vielen Seiten hin sich zum Ausdruck brachte, nur als eine fragmentarische Skizze angesehen werden.

Nicht ohne Zagen unternehmen wir es, im Folgenden eine kurze und dennoch erschöpfende Biographie des früh der Kunst und einem wechselvollen Leben Entrissenen zu schreiben, eines Lebens, dessen Stürme schon zu einer Zeit begannen, wo die Tage der Jugend den meisten Menschen golden dahinziehen, nicht ohne Zagen, sagen wir, weil es, wie schon erwähnt, an Vorarbeiten in diesem Fache gänzlich fehlt, aber wir hoffen, daß eine getreue Benutzung des nicht unerheblichen, durch mündliche Mittheilun-

gen sowohl als durch gesammelte Schriftstücke unsererseits gewonnenen Materials, wenigstens späteren, noch gründlicheren Darstellungen einen willkommenen Anhaltepunkt bieten werde.

Es gewährt eine eigenthümliche Befriedigung, für die, welche dem bunten Markte des Lebens den Rücken gekehrt haben, den Griffel zu ergreifen, um ihr Thun und Wirken zu zeichnen und die Hauptmomente ihres Lebens und Leistens vorüberzuführen, theils um in wehmüthiger Erinnerung ihr Andenken zu feiern, theils um darin die Mahnungen zur Dankbarkeit zu finden für Genüsse, die der Abgeschiedene auf die Ueberlebenden als seine schönste Hinterlassenschaft vererbt hat. Auch Nicolai's Leben wird die Saiten dieser Gefühle in unserer Seele erklingen lassen, denn es ist nichts anderes, als die Bethätigung und der Durchbruch eines von Anbeginn an in ihm gelegenen Berufes zur Musik, ein Ziel, nach dem der Verewigte mit Aufbietung seiner ganzen That- und Willenskraft unter den ungünstigsten äußeren Verhältnissen strebte und dessen Erreichung der Lohn einer ganz seltenen Energie und Ausdauer war. Seine harten Jugendschicksale, wo er der Heimath unter den manigfaltigsten Drangsalen entfloh, um sich der Kunst weihen zu dürfen; die unternehmende Keckheit, mit der sich der noch nicht einmal zum Jüngling herangereifte Knabe mitten hinein in den wilden Lebenswirbel warf und sich muthvoll und beharrlich darin behauptete, bis er endlich das Ziel erreichte, daß er in dunkelen Zügen schon längst in seiner Brust gefunden hatte: das sind die Lebensmomente eines Künstlers, eines deutschen Künstlers: Otto Nicolai's. Er selbst erinnerte sich seiner Jugendzeit, wie uns Siegfr. Kapper mittheilt, nicht gern, ja, mied geflissentlich jedes Andenken daran, was seine Freunde auf eine trübe Lebensepoche schließen ließ, in der er mit der Ungunst seiner Lage einen nicht leichten Kampf und auf Kosten des besseren in ihm gelegenen Strebens geführt habe. Nur einmal, während seines Aufenthaltes in Wien, ließ er Genaueres errathen, indem er einem jungen Künstler, der ihm klagte, wie ihm der Kampf mit seiner Existenz den ganzen Tag raube,

ſo daß ihm zu den eigenen Studien und Arbeiten nur die Nacht übrig bleibe, in vorwurfsvollem Tone entgegnete: „Aber Sie haben doch wenigſtens eine geheizte Stube und brauchen ſich die erſtarrten Hände nicht am Kerzenlichte zu wärmen!“ An welche Momente bitterer Leiden erinnert dieſe Mahnung und dennoch waren ſolche Momente noch nicht einmal die bitterſten Erinnerungen für den wackeren Künſtler!

Doch wir wollen dem Verlaufe unſerer Skizze nicht vorgreifen und beginnen deshalb mit dem, was wir über die früheſten Schickſale des Componiſten dem Dunkel, mit welchem er ſelbſt ſie zu verhüllen ſuchte, entreißen konnten.

Carl Otto Ehrenfried Nicolai war der Sohn des 1857 in Berlin verſtorbenen C. E. D. Nicolai, welcher zur Zeit der Geburt dieſes einzigen Sohnes, am 9. Juni 1810, Muſiklehrer in Königsberg i. Pr. war. Die Erziehung des jungen Otto war keineswegs eine muſterhafte zu nennen. Denn der Vater, den ſein Beruf den größten Theil des Tages vom Hauſe entfernt hielt, konnte nur wenig für die Veredelung und moraliſche Bildung des Sohnes thun, ja, ein unglückſeliges Vorurtheil hatte in ihm eine Art Abneigung gegen den armen Knaben entwickelt, die ſich allzeit in einer oft ungerechten Strenge geltend machte, und mit der Zeit von üblem Einfluſſe auf den Charakter und die geiſtigen Eigenſchaften des Kindes ſein mußte, abgeſehen davon, daß auch die körperliche Entwickelung unter dieſer Behandlung litt. Wir kennen die Geſchichte vieler ausgezeichneter Männer, die aus ähnlichen Verhältniſſen hervorgingen, und dennoch ſpäter Muſter eines edlen Strebens, der Rechtſchaffenheit und Tugend wurden, weil ein günſtiges Geſchick in ihren Müttern ihnen den allerdings ſchönſten Erſatz geboten hatte, der von dem tiefſten Einfluß auf ihr ganzes ſpäteres Lebensglück war. Allein auch dieſen Erſatz mußte unſer Otto vermiſſen. Er beſaß keine Mutter, die ſorgfältig über ſeine Erziehung wachen, ihn vor der Unbill eines allzuſtrengen Vaters ſchützen und die Keime edler Tugenden in dem für alle Eindrücke ſo empfänglichen jugendlichen Gemüthe

wecken, ihn vor Irrwegen behüten konnte.*) Im Allgemeinen aber sich selbst überlassen, bildete der junge Otto auch seinen Charakter auf eigene Weise aus, und der Ernst, welcher sich schon früh auf die Züge des kleinen bleichen Knaben lagerte, war ein Abbild der seltenen Entschlossenheit, ja des Trotzes und der Widerstandsfähigkeit, die in seinem Inneren wohnten. Die letztere Eigenschaft, sowie eine gewisse Reizbarkeit, die er gleichfalls früh an den Tag legte, waren nur geeignet, den Bruch zwischen Vater und Sohn, zu dem es nach vielen Kämpfen endlich definitiv kommen sollte, zu beschleunigen.

So hätte Nicolai's Zukunft zu keinen besonderen Hoffnungen, wohl aber zu Befürchtungen berechtigt, wenn nicht statt der Pflicht vernachlässigenden Eltern sich ein höheres Wesen des Verlassenen freundlich angenommen hätte. Dies holde Wesen, welches rings nur Freude und Glück verbreitet und den, welchen es durch seinen Kuß zu seinem Jünger geweiht hat, für alle Drangsale und Leiden reichlich zu entschädigen weiß, war Polyhymnia, die Göttin der Musik. Schon früh, und wie zur Entschädigung für äußere Unbill, hatte ihm die Muse ihre Weihe ertheilt, und der Kampf mit der Prosa des Lebens, mit allen zu Gebote stehenden, wenn auch nicht immer den zu rechtfertigendsten Mitteln, um sich frei zu ihr emporschwingen zu können, füllt Nicolai's ganzes Leben aus.

Wie dem harten Steine Funken entsprühen, sobald nur der Stahl mit ihm in Verbindung gebracht wird, so läßt das Ta-

*) Wir erwähnen bei dieser Gelegenheit, daß die Hand der Gerichte durch eine Scheidung dem häuslichen und ehelichen Zwiste der beiden Gatten ein Ende gemacht hatte; die Mutter zog nach Breslau, später nach Warschau, wo wir sie im Verlaufe unserer Darstellung wiederfinden werden. Befand sich der Vater auf Reisen, welche er häufig kreuz und quer durch die Provinz im Interesse des Absatzes einer von ihm verfaßten und edirten Klavierschule und seiner Compositionen unternahm, so wurde der kleine Nicolai bei seinem Onkel untergebracht, wo er sich wenigstens einer guten Behandlung von Seiten seiner Tante und seines Vetters erfreut zu haben scheint.

lent seine Blitze leuchten, wenn sich eine Gelegenheit zum Durchbruch findet. Die Gelegenheit lockt das Talent nur hervor, erzeugt es aber nicht, und so gewiß Raphael ein großer Maler geworden, auch wenn er ohne Hände geboren wäre, so auch Nicolai ein bedeutender Musiker, wenn auch sein Talent sich nie hätte zum Ausdruck bringen können.

Die Hauptgelegenheit aber, von der wir reden, welche des Knaben Beruf zur Musik bekunden sollte, war ein Gesang-Verein, der sich allwöchentlich im Hause des Vaters versammelte, und dessen Proben Nicolai mit steigendem Interesse beiwohnte. Selbst wenn ihn das harte Wort des Vaters in's Bett verwiesen oder entfernt hatte, konnte man ihn als ängstlichen Lauscher im Nebenzimmer, oft, trotz der Gefahr der Erkältung, auf den bloßen Strümpfen gebend, damit seine Nähe nicht bemerkt würde, finden. Das Gehörte sang und spielte er wohl auch auf dem Piano mit bewunderungswürdiger Genauigkeit. Solche Manifestationen des tiefinnewohnenden Musiksinnes erweckten die Aufmerksamkeit und die Speculationsideen des Vaters, und er begann schon früh ihm Klavierunterricht zu ertheilen. Dem Charakter des Lehrers gemäß, waltete dabei eine unbarmherzige Strenge ob, die sich vermehrte, als, trotz der reißenden Fortschritte des Knaben, dennoch nicht die Absicht in Verwirklichung zu bringen schien, ein musikalisches Wunderkind aus ihm zu machen, das auf seinen Reisen Geld und Ruhm zusammenhäufe. Niedergeschlagen und abgespannt schlich der kleine Otto oft hinaus in den Kreis seiner Spielgenossen, wo er kaum eine Entschädigung und Erholung fand. Denn obwohl er manche neue jugendliche Spiele angab und lehrte, wurde er, sobald er selbst bei der Ausführung den Oberbefehl übernehmen wollte, mit Schlägen belohnt. Nachmals freilich beugten sich seinem außerordentlichen Direktionstalente ganze Schaaren im Dienste Apollo's ergrauter Musiker, sobald sein kleiner Taktstock zum Kunstgefechte rief.

Aber damals richtete sich sein Blick oft weg von solchem Ungemach, und er dachte darüber nach, ob es denn nicht Orte

und Leute gäbe, wo er glücklicher leben könnte. Dann lief er wohl manchmal stundenweit weg, bis er erschöpft niedersank und geweint, wenn es in seinem Kopfe nicht getönt und geklungen hätte, sodaß er hätte nachdenken müssen, was denn in ihm so töne und klinge. Dann lauschte er wohl auch auf den murmelnden Bach, die flüsternden Bäume und die sorglos pfeifenden Vögel und zerbrach sich den Kopf, um die Melodieen zusammenzureimen, die sie sangen. Dann schaute er wieder auf den munter dahinflatternden Schmetterling und beklagte ihn tief, weil er stumm geboren sei, während er ihm gegenüber die kleine unscheinbare Biene glücklich pries, da sie doch wenigstens singen könne.*)

Diese Excursionen, welche in seinem elterlichen Hause kaum bemerkt oder beachtet wurden, schärften seine Beobachtungsgabe und den Sinn für die Beschaulichkeit, und erlaubten ihm, soweit es das zarte Alter zuließ, manchen Blick in das eigene Innere. Er dehnte diese Spaziergänge oft auf einen halben und ganzen Tag aus und nährte sich dabei von dem, was die Natur bot, oder was ihm Dieser oder Jener, der den armen Jungen bemitleidete, unaufgefordert darreichte. Als der Vater diese Gewohnheit bemerkte und ihn mit seiner gewöhnlichen Härte bestrafte, war es zu spät, und der junge Nicolai scheute sich schon nicht, Tag und Nacht aus dem elterlichen Hause zu bleiben.

Unter solchen Verhältnissen machte er auf der mangelhaften Elementarschule, die er, und nicht einmal regelmäßig, besuchte, nur geringe Fortschritte, aber er hat später durch die Schnelligkeit, mit der er sich zur Intelligenz und humanistischen Bildung emporschwang, alle Versäumnisse wacker nachgeholt.

Seine liebste Beschäftigung war es, am Klavier zu sitzen, die Finger träumerisch über die Klaviatur dahinlaufen zu lassen und seine kindlichen Fantasieen in Töne zu kleiden. Als ihn an einem Winterabende der alte Nicolai über dieser Beschäftigung eingeschlafen fand, während die Hände fortspielten, sperrte er den

*) Nach einer mündlichen Mittheilung.

Sohn trotz aller Bitten und den verzweifeltsten Zeichen der Furcht nach thätlichen Mißhandlungen in eine Bodenkammer, wo man den Unglücklichen am anderen Morgen halb erstarrt fand.

Von nun an fehlte es nicht an Fluchtversuchen aller Art, um sich solchen Grausamkeiten zu entziehen, aber bald trieben ihn Noth und Entbehrung wieder nach Hause, bald führten ihn fremde Leute wieder zurück.

Dr. Weiße theilt uns in einer Nummer der Berliner Musikzeitung einen solchen „Geniestreich," wie er es nennt, nach der Erzählung eines seiner Freunde, mit. „Nach einem harten Behandlungsakt von Seiten seines Vaters," so erzählt dieser Freund, „war der damals etwa zwölfjährige Otto plötzlich verschwunden. Einige Unruhe darüber war wohl in seinem elterlichen Hause — wo ich die zu jener Zeit bekannten Singcirkel als baßsingendes Mitglied besuchte — zu bemerken, doch nicht in der Weise, wie man hätte wünschen können. Eines Morgens saß ich als Student auf meinem von der sommerlichen Sonne freundlich durchglänzten und mir eine anmuthige Aussicht über die Pregelniederung gewährenden Zimmer. Plötzlich öffnet sich die Thür, und mein kleiner Otto Nicolai schlüpft herein, in etwas stark bestäubtem Zustande, am fadenscheinigen blauen Fräckchen nur noch wenige gelbe messingene Knöpfchen vorhanden. Meine erstaunte Frage: „Otto'chen, wo kommst du her!" wird ignorirt und mit heiserer, ängstlicher Stimme „um etwas zu essen" gebeten. „Mich hungert gar zu sehr!" keucht der arme Junge jammernd hervor. Meine alte Großmama wird sofort zu einer neuen Auflage Frühstückskaffee requirirt und vom Nachbar Bäckermeister eine erkleckliche Anzahl frischer Semmeln herbeigeschleppt. Vor dem Appetit meines jungen Freundes waren die Vorräthe bald verschwunden, und nun erst ihm die Kraft geworden zu erzählen. „Ich bin fortgelaufen, weil ich's nicht mehr ertragen konnte!" so lautete der Eingang zu seinen Fluchtabentheuern. Der weitere Fortgang war der, daß er sich vierzehn Tage auf dem Samlande, auf den Feldern und in den Wäldern umhergetrieben —

es war zur heißen Sommerzeit — daß er die Nacht entweder auf dem grünen Boden eines Waldes zugebracht, oder bei Hirtenjungen auf dem Felde am Wachtfeuer, daß er eine spärliche Nahrung von diesen für alte Schnallen, Blättchen Papier, Bleistifte und dergleichen Kleinigkeiten erkauft hatte. „Als diese Münze zu Ende ging, kamen die Knöpfe meines Fracks an die Reihe. Du siehst — fuhr er in seinen Mittheilungen zu mir fort — daß auch diese letzten Hülfsmittel zu Ende gehen und nur noch zwei Knöpfe übrig geblieben sind. Ich komme nun, um von dir ähnlichen Vorrath zu erhalten, und dann wandre ich wieder fort!" Ich weiß in diesem Augenblicke nicht mehr, ob mir damals das Weinen oder das Lachen näher war, glaube aber fast das erstere. Zum erneuten „Fortwandern" bot ich ihm freilich nicht die Hand, behielt ihn aber bei mir und arrangirte während des Tages durch einen älteren Freund, daß Otto noch an demselben Abende in das elterliche Haus zurückkehrte."

„Seine spätere Wanderung in die Welt," fährt Dr. Weiße fort, „etwas weiter als bis in's Samland, ist bekannt; sie war der eigentliche Beginn seines ruhmvollen Künstlerlebens. Die eigene Willenskraft war es, die ihn emporgehoben bis auf jene Stufe, von der herab er Manchen später übersah, der früher für den strebsamen Armen nur einen Stück des Mitgefühls gehabt. Wer die speciellen Lebensverhältnisse seiner letzten Jahre gekannt und erfahren, wie er nach Kräften denen Gutes erwies, die früher nicht Gleiches ihm gethan, wird meine Meinung theilen: Otto Nicolai war ein durch und durch ehrenwerther Charakter!"

Doch kehren wir nach dieser unwillkürlichen Abschweifung zu unserer biographischen Skizze zurück.

Der Lehrthätigkeit seines Vaters und seiner Tante Jeanette verdankte der junge Nicolai eine ganz ausgezeichnete technische Fertigkeit und Sicherheit im Klavierspiel, außer einem zweifelhaften Leben, vielleicht das werthvollste Geschenk, das Letzteren zu dem Schuldner des Ersteren machte. Denn sie war das köstliche Fundament zu der nachmaligen Compositionskunst und Ge-

wandtheit in der Orchesterbehandlung, die Nicolai auszeichnete. Scheint es doch überhaupt fast, als ob diese drei künstlerischen Faktoren in einer engeren Relation zu einander stünden. Denn durchlaufen wir die Reihe unserer größten Instrumentalcomponisten, so finden wir, daß die wahrhaft Ausgezeichnetsten sich gerade als Klavierspieler einen bedeutenden Ruf erworben haben, wie uns das Beispiel Bach's, Mozart's, Beethoven's, Weber's, Meyerbeer's, Mendelssohn's u. v. A. beweist. Es mag sein, daß die Beherrschung des Pianoforte mit seinen verschiedenen Ausdrucksfähigkeiten noch dem Complex aller Instrumente und ihrer Behandlung am Nächsten steht, ähnlich der Kunst mit Bleistift zu erfinden und auszuführen, gegenüber der Oelmalerei, und daß das eine schon einen gewissen, wenn auch sehr verkürzten, Maßstab für die ungeheuren Dimensionen des Anderen abgiebt, allein eine unumstößliche Erklärung dieses merkwürdigen Zusammentreffens mag sich nicht so leicht aufstellen lassen.

Auch Nicolai beherrschte schon damals sein Instrument mit ganz bewundernswerther Sicherheit, namentlich zeichnete er sich in der Kunst des vom Blatt Spielens schwieriger Compositionen aus, allein in der Ausdrucksgebung und Nüancirung stand er noch so weit zurück, als sein zartes Alter einer gereifteren und tiefer empfindenderen Epoche. Seinem Vater zu dem ihm immer wieder, sobald es nur anging, sein gutes Herz liebevoll hinzog, erwies er sich übrigens damals schon recht nützlich, indem er vielfach Notencopialien, theils für die Unterrichtsstunden, theils für den Gesangverein anfertigte. Allein die Unerträglichkeit seiner Lage wuchs, je mehr sich sein Selbstbewußtsein entwickelte. Zu dieser Entwickelung des Gefühles eigenen Werthes trug der Confirmandenunterricht nicht wenig bei. Es gab Stunden, wo er sich niedergebeugt fühlte von ferner vermeintlichen Sündenlast und selbst an den schlechten Charakter glaubte, den man ihm zu Hause bei jeder Gelegenheit vorwarf. Aber wenn er sich in solchen Stunden in demüthiger Zutraulichkeit dem Vater nahte, wurde

er oft mit gehäſſiger Strenge und Hohn abgewieſen. Dann aber auch ſchwoll ſein Herz in krampfhaftem Stolze und der lange gehegte Wunſch, ſich einer ſolchen Behandlung zu entziehen und ſelbſt ſein Glück zu verſuchen, wurde zur Lieblingsidee, zum Plan, zur Wahrheit. Obwohl mit allen Beziehungen des realen Lebens auf eine faſt naive Weiſe unbekannt, fühlte er doch in ſich den Fonds, ſich durch alle entgegenſtoßenden Widerwärtigkeiten hindurcharbeiten zu können, zumal er ja doch eine Fertigkeit beſaß, die, wie er manchmal gehört hatte, ihren Mann nicht allein zu Ruhm, ſondern auch zu Vermögen gebracht hatte: ſein Klavierſpiel. Er brauchte, wie er wohl meinte, nicht mehr ſeine geringen Habſeligkeiten wie ſonſt gegen Nahrungsmittel einzutauſchen, ſondern ein gefüllter Concertſaal gab ihm ſtets die Mittel an die Hand, viele Wochen ohne Sorgen zu leben. Mit ſolchen Gedanken wuchs ſein Selbſtgefühl, mit dieſem ſein Muth und aus dieſem wuchs der Entſchluß zur Flucht und die Ausführung hervor. Auf entgegenſtehende Unannehmlichkeiten und Verhinderungsmaßregeln durch andere Menſchen, namentlich durch die Polizei, hatte er nicht gerechnet; dies bewies die Sorgloſigkeit, mit der er, als er wieder einmal einen faſt herbeigeſehnten Akt furchtbarſter körperlicher Mißhandlungen von Seiten des Vaters überſtanden hatte, Anfangs Juni 1826, ohne Legitimationspapiere, ohne Geld, ohne Nahrungsmittel und ohne eine andere Kleidung als die er gerade trug, Königsberg verließ, um es erſt nach vielen Jahren und freilich als ruhmgekrönter Componiſt wiederzuſehen. — Nachdem damals die erſte Aufregung über die ausgeſtandene Mißhandlung vorüber war, pochte doch ſein Gewiſſen etwas lauter über das Vorhaben, welches er auszuführen im Begriff war, allein er ſuchte ſich mit dem Gedanken zu tröſten, daß er ja dem Vater oft genug damit gedroht habe, ſich ſeiner Behandlung dadurch zu entziehen, daß er in der weiten Welt ſein Glück ſuchen werde, und daß derſelbe ihm die Beſchleunigung dieſes Vorhabens ſelbſt angerathen

habe, um von einer so unnützen und ärgerbringenden Last befreit zu werden.

Nie mag wohl ein junger Abenteurer unter ungünstigeren Auspicien sich in den Strudel gestürzt haben, den wir im eigentlichsten Sinne des Wortes das Leben nennen. Denn selbst Schiller, dessen Verhältnisse, als er als Regimentsmedikus mit der Vergangenheit durch die Flucht brach, denen unseres Nicolai's noch am nächsten kommen, hatte doch wenigstens vor diesem ein reiferes Alter, größere Erfahrung, einen gewissen Künstlerruf und die Unterstützung von Freunden voraus. Wer aber kümmerte sich um den sich selbst überlassenen Nicolai, der ohne Ortskenntniß unbeirrt seiner Straßen zog? höchstens noch die Behörde, wenn ihn vielleicht der Mangel zum Vergehen gegen die Gesetze geführt hätte. Vor solchen naheliegenden Versuchungen jedoch bewahrte den jungen Menschen theils ein guter Genius, theils ein in ihm liegender rechtlicher Sinn, der ihm allerdings eher angeboren, als daß er die Frucht seiner Erziehung war, theils auch seine künstlerische Natur. Denn wer wollte es bezweifeln, daß der Kunst eine reinigende Kraft innewohnt? Ist sie ja selbst ein gereinigtes Leben im idealsten Sinne. Wer in der Kunst lebt, sucht sie auch im Leben sittlich nachzuahmen, und sich selbst gerecht zu werden und zu genügen ist die künstlerische Befriedigung in höchster Potenz.

Zunächst wandte Nicolai seine Schritte zu dem westpreußischen Städtchen, wo seine Mutter nach der Scheidung von ihrem Gatten und vor ihrem Wegzug nach Breslau sich aufhielt, indem er der Meinung war, durch seine Kunst mit leichter Mühe sie und sich selbst ernähren zu können. Der Weg dahin kostete dem armen Wanderer viel Geduld und manchen Seufzer des Schmerzes, wenn er anhaltend zu marschiren hatte und ihn nicht ein mitleidiger Fuhrmann eine Strecke weit auf seinen langsam dahinziehenden Lastwagen setzte. Auf den Dörfern, die er durchzog, nahm er die Gastfreundschaft mitleidiger Bauern, insbesondere der Cantoren und Lehrer in Anspruch, während er manche Nacht

auf üppigem Wiesengrunde, oder in stillem Waldesdunkel verbrachte. Auf gleiche Weise feierte er, allein mit seinen Empfindungen und von keiner Seele beglückwünscht, am 9. Juni seinen sechszehnten Geburtstag.

Endlich nach mehrtägigen Kreuz- und Querzügen erreichte er sein Endziel und wurde von der anfangs erschreckenen Mutter mit wirklicher Herzlichkeit empfangen. Doch hier erfuhr der arme Otto die erste Enttäuschung seiner chimärischen Hoffnungen, indem schon das erste beabsichtigte Concert an den Hindernissen, die der Mißcredit seiner großen Jugend, die die für derartige Veranstaltungen ungünstige Jahreszeit und überhaupt die Theilnahmlosigkeit des spießbürgerlichen Ortes für alles Immaterielle herbeiführte, scheiterte. Die Mutter war zu arm, um außer ihrer Tochter, Nicolai's Schwester, noch eine dritte Person zu erhalten, und so sehen wir denn unseren armen Otto nach wenigen Tagen wieder zum Wanderstabe greifen, um in einer größeren Stadt, etwa Stettin oder Berlin, ein günstigeres Geschick zu suchen. Wie er bisher gereist, setzte er seine Wanderung fort, nur mit dem Unterschiede, daß er keinem bestimmten Ziele zusteuerte und der Thermometer seines Muthes nach den ersten bitteren Erfahrungen um einige Grade gefallen war. Aber jetzt begannen auch die Strapazen der anstrengenden Reise ihre üblen Einwirkungen geltend zu machen, und so kam er bis zum Tode erschöpft in ein Dorf in der Nähe von Stargard in Pommern. Der Pfarrer des Ortes, welcher die rührende Erzählung vom barmherzigen Samariter nicht bloß aus dem Evangelienbuch vorlas und erklärte, sondern auch durch sein Beispiel bethätigte, nahm sich des erschöpft Niedergesunkenen an und brachte ihn durch Erquickungen wieder zum Leben zurück. Durch Speise und Trank gestärkt, theilte ihm der arme Dulder mit Verschweigung der sein Verhältniß zum Vater betreffenden Umstände seine Reiseabenteuer und seine Absichten mit und erbat sich den Rath des Geistlichen. Dieser schüttelte ob der seltsamen Begebenheiten zwar den Kopf, verwies aber den fragenden Gast an den Audi-

teur Adler in dem benachbarten Stargard, der ſich durch ſeine thatkräftige und uneigennützige Kunſtliebe einen vortrefflichen Namen in der Stadt und Umgegend erworben hatte, und ſachte durch Schilderung der einnehmenden Perſönlichkeit dieſes Mannes den geſunkenen Muth Nicolais von Neuem an, der ſich von wiedergefundenen Hoffnungen doppelt geſtärkt, ſofort erheben und zu jenem Kunſtmäcen eilen wollte. Nur mit Mühe gelang es dem edlen Wirth, das auflodernde jugendliche Feuer inſoweit zu dämpfen, daß Nicolai das ihm überaus nothwendige und wohlthuende Nachtlager annahm und erſt am anderen Morgen mit Dank und Segenswünſchen ſchied.

Auf dem Wagen, deſſen Gelegenheit der gute Pfarrer für ſeinen Gaſt wahrgenommen hatte, ſchnell zur Stadt befördert, ſuchte Nicolai ſofort das Haus des Auditeurs auf, den er jedoch nicht zu Hauſe traf, da er, wie allnachmittaglich, ſich nach dem Geſellſchaftshauſe, der Reſource für die Elite der Stadt, begeben hatte. Dort ſtellte ſich ihm der junge Künſtler vor und bat nach kurzer Einleitung um nichts mehr oder weniger, als ihm ein Concert zu arrangiren. Adler muſterte erſtaunt die bleichen, aber kecken Züge und den etwas dürftigen Anzug des Bittſtellers, endlich erſuchte er ihn wohlwollend, ihn am Abend zu einer Taſſe Thee zu beſuchen, um das Nähere zu beſprechen.

Nicolai erſchien zur beſtimmten Stunde und wurde natürlich vor Allem um eine Probeleiſtung ſeiner Kunſtfertigkeit erſucht. Da erklärte er zu Aller Erſtaunen, daß er nicht auswendig ſpiele, und auf weitere Fragen, daß ſeine Noten, Legitimationspapiere und Effekten ihm aus Königsberg in kürzeſter Zeit folgen würden. Von den von ihm bezeichneten Compoſitionen fand ſich augenblicklich nichts vorräthig, und ſo entſchloß er ſich denn, ein Hummel'ſches Clavierconcert vom Blatt zu ſpielen, das er mit bewundernswürdiger Technik, wenn auch ohne eine Spur tieferer Auffaſſung oder feinerer Nüance vortrug. Adler fand aber dieſe Gewandtheit hinreichend, um eine muſikaliſche Abendunterhaltung zu improviſiren, die einen, wenn auch

unbedeutenden Gewinn abwarf, den er für seinen Schützling in Verwahrung nahm. Damit nicht zufrieden, miethete er ihm eine kleine Stube bei einer Wittwe und führte ihn in das angesehene Haus des Regierungs-Rathes Kretzschmer ein, an dessen Sohn, dem nachmaligen vortrefflichen Maler, Nicolai schnell einen Freund und Spielgenossen fand, den nach mehreren Jahren der Trennung unvermuthet weit entfernt von der Heimath nachmals wiederzusehen, ein freundliches Geschick dem jungen Künstler vergönnte. In seinem eigenen Wagen schickte ihn Adler ferner nach den Städten der Umgegend, wie Soldin, Arnswalde, Pyritz, wo er in den Cirkeln kunstsinniger Freunde Adler's spielte, die unter sich das Entrée sammelten, was dem jungen Pianisten manche Einnahme abwarf, die dem väterlichen Freunde gewissenhaft übergeben wurde.

So hätte man mit Recht Nicolai's nächste Zukunft für gesichert halten dürfen. Von einem großmüthigen Beschützer nach Kräften unterstützt, hätte es ihm nicht an materiellem Erfolge fehlen können; er würde in einer regelmäßigen Beschäftigung bald sein Element gefunden und seine in hohem Grade vorhandene Lehrfähigkeit, die sich in keinem seiner Lebensabschnitte verläugnete, in einem Kreise von Schülern, freilich auf Kosten anderer und viel bedeutenderer in ihm schlummernder Kräfte, entwickelt haben. So wäre wenigstens der normale Verlauf eines Lebens gewesen, mit dem wir bald hätten abschließen können. Vor einem solchen prosaischen Lebensfacit bewahrte jedoch Nicolai sein Genius; sein Lebensstrom sollte sich erst noch befruchtend ausbreiten, um dann in schönen glänzenden Fluthen in die Unendlichkeit sich zu ergießen, jedoch nicht unbeachtet im Sande zu verlaufen.

Schon das nächste Ereigniß sollte auf eine solche Zukunft von Einwirkung sein. Denn eines Morgens, ganz kurze Zeit nach seiner Ankunft in Stargard, kam Nicolai bleich und fast athemlos zu seinem väterlichen Freunde und bat eilig um seine kleinen Ersparnisse, da er auf der Stelle nach Stettin reisen müsse. Allen theilnehmenden Fragen weicht er mit zweideutigen

Antworten aus und gab nur die Absicht zu erkennen, dort Concerte zu geben. Vergebens waren die Warnungen und Abmahnungen Adler's, der endlich, der fruchtlosen Bemühungen müde, ihm nicht ohne gerechten Unwillen seine Baarschaft einhändigte, mit der sich Nicolai nach kurz abgestattetem Danke hastig entfernte. Kaum hatte er das Haus verlassen, als auch seine Wirthin mit den Worten: „Wo ist Nicolai, der Bengel, er ist mir durchgegangen, hat die Rechnung nicht bezahlt und das Bett verbrannt" in Adler's Stube stürzte. Dieser kann dem ganzen Vorfalle noch keine richtige Auffassung abgewinnen, schickt aber, von der Befürchtung ausgehend, daß ohne seine Einmischung die Sache vielleicht vor die Behörde kommen möchte, die erbitterte Frau nach dem Stationsorte für Stettiner Wagen, mit dem strengen Befehle an Nicolai, zu ihm zurückzukehren, in welchem Falle er ihm Straflosigkeit und Verzeihung zusicherte. Darauf hin erschien auch der junge Deserteur, und nachdem Adler die Wirthin mit der Versicherung, für jeden Schaden aufzukommen, entfernt hatte, verlangte er von Nicolai aufrichtige Darlegung des Vorfalls. Dieser gestand nun, daß er Tags vorher mit Kretzschmer beim Punsch des Guten zu viel gethan, und zu Hause aus einem ihm unerklärlichen Versehen sein Bett angezündet habe, so daß es ihm kaum gelungen wäre, sich selbst zu retten. Auf die Frage, warum er denn das Bett nicht bezahlt und so seiner Ehrenhaftigkeit besser gedient habe, antwortete er, „daß er wohl gewußt habe, nie so viel aufbringen zu können, um ein Bett wiederzuerstatten, w[illegible] seiner Ansicht nach 100 Thlr. kosten müsse." Trotz der ernsten Situation konnte Adler ein Lächeln über eine solche naive Anschauung nicht unterdrücken, verlangte aber entschieden nun auch Wahrheit über das Verbleiben der Effekten, Musikalien und der Legitimationen, da ihn vor einem unausbleiblichem Conflikt mit der Polizei bisher nur das Ansehen des Auditeurs geschützt habe. Da gestand endlich Nicolai demüthig, daß er seinem Vater entlaufen sei, worauf er die Erklärung hört, daß er in diesem Falle nicht zu schützen wäre

und unter allen Umständen zurückkehren müsse. Da reißt der junge Mensch mit gerötbetem Gesicht und blitzenden Augen die Weste auf und das Hemde herunter und erklärt, indem er auf die noch deutlich sichtbaren Spuren barbarischer Behandlung zeigt, mit einer für sein Alter seltenen Entschiedenheit, „gezwungen allerdings zurückzukehren, aber sich dann sofort in's Wasser zu stürzen." Gerührt verspricht Adler, sich auch ferner seiner anzunehmen und ihm in dieser Calamität nach Kräften beizustehen. Zuvörderst nahm er ihn in sein Haus und schrieb an einen Königsberger Freund, um von dem alten Nicolai die Erlaubniß zu freier Verfügung über seinen Sohn zu erwirken. Ferner ließ er ihn Theil an dem wissenschaftlichen Unterrichte und, da er noch nicht confirmirt war, an den Vorbereitungslektionen des Predigers nehmen. Mittlerweile trafen aus Königsberg die nothwendigen Legitimationspapiere und der heiß ersehnte „Freibrief" ein, in dem sich der Vater für die Zukunft aller Rechte auf seinen Sohn begab. Wir erwähnen hier, daß auch nachmals ein rührendes Schreiben der Mutter aus Breslau anlangte, in dem sie dem großmüthigen Wohlthäter ihres Sohnes auf's Innigste dankte und ihn dem himmlischen Segen empfahl. Der alte Nicolai selbst verweilte nicht lange mehr in Königsberg. Er machte in den 1830er Jahren die schon früher aufgenommenen sogenannten Kunstreisen nach Insterburg, Gumbinnen, Graudenz und anderen kleinen Städten Preußens, um für die von ihm verfaßte und für praktisch ausgegebene Klavierschule Propaganda zu machen.

Je weniger dem Vater die gänzliche Trennung von seinem Sohne gekostet, und je weniger väterliche Gesinnungen er von je für ihn gezeigt hatte, um so lieber gewann ihn in kurzer Zeit sein neuer Beschützer, welcher Alles aufbot, um die Lücken, welche in Nicolai's Erziehung allenthalben geblieben waren, auszufüllen. Demzufolge erhielt er einen geregelten wissenschaftlichen Unterricht; seine Moral gewann durch die Confirmation und durch gute Lehre und Beispiel einen festen Anhaltepunkt,

ebenso wie der Sinn für Geselligkeit und feine Sitten in dem Umgang mit den achtbarsten Familien der Stadt seine trefflichste Ausbildung fand. Unter solchen günstigen Bedingungen trat, zu Adler's höchster Freude, das musikalische Talent mächtig und unzweifelhaft hervor, und diesen Manifestationen die nothwendigen Wege zu ihrem künstlerischsten Ausfluß zu eröffnen, hielt der edle Mann für seine Pflicht, obwohl damit zugleich das schwere Gebot der Trennung von dem ihm so lieb Gewordenen ausgesprochen war, der zu seiner höhern musikalischen Ausbildung einer großen Stadt bedurfte, in welcher der Conflux aller intelligenten Kräfte der Kunst war. Im höchsten Sinne des Wortes durfte dies damals nur von Berlin gelten und so entschloß sich denn Adler, seinen Pflegling mit kräftigen Empfehlungen dahin zu senden. Die Summe, welche ihm die noch immer gegebenen Concerte eingebracht hatten, ergänzte er auf 200 Thlr. und entließ damit und mit Hoffnungen und Segenswünschen den jungen Künstler, nachdem er ihm das Wort abgenommen hatte, nicht die unsichere Laufbahn als Virtuos, welche auch eine bei Weitem tiefere Ausbildung erfordert hätte, einzuschlagen, sondern durch ein gründliches Studium der Theorie und ihrer Ausübung seine materielle Lage zu sichern. Daß Nicolai Wort gehalten, ist allbekannt, nicht aber, mit welcher Liebe und Dankbarkeit er stets seines ersten Wohlthäters gedachte, und wie er sie bei allen Gelegenheiten bewies. So war Adler der Erste, welcher das später von der Philharmonischen Gesellschaft in Wien angefertigte Portrait mit der Umschrift: „Seinem väterlichen Freunde in Dankbarkeit und Liebe. Otto Nicolai. Juni 1827. Juli 1844" von dem damals gefeierten Componisten erhielt, den er noch später bei einem Besuche in Berlin, zu der Zeit, wo Nicolai den Direktionsstab über die königliche Kapelle und den Domchor führte, einer Gesellschaft von Künstlern und Musikfreunden als seinen „wahren Vater" vorstellte.*)

*) Die sämmtlichen Fakta sind nach mündlichen Mittheilungen des Justizraths Adler zusammengestellt.

Ganz andere Gedanken mochten jetzt die Bruſt des jungen Nicolai durchziehen, als er in dem bequemen Poſtwagen der Reſidenz zurollte, als vor Jahresfriſt, wo er als hungernder Knabe ohne beſtimmtes Ziel auf der Landſtraße dahinſchwankte. So wechſelvoll ſind die Wege der Vorſehung. Das Genie findet zwar die ſeinigen ſtets auch ohne Führer, ja, wird darauf hingedrängt, allein immer abhängig von einer höheren unſichtbaren Leitung, der ſich kein Menſch entziehen kann.

Berlin ſtand gerade damals auf einem ſehr hohen, wenn nicht dem höchſten Punkte ſeines muſikaliſchen Glanzes. Die Oper, ihre Mitglieder und Leiſtungen unter der diktatoriſchen Macht Spontini's waren weltbekannt, die Singakademie unter Zelter's Direktion, ſowie deſſen Liedertafel weithin berühmt. Dazu kamen die Sinfonieſoireen, weniger durch ihren oberſten Leiter, den Concertmeiſter Möſer, als durch ihre Ausführung und Programme bekannt, ſowie ſorgſam gepflegte Kammermuſik-Concerte der namhafteſten einheimiſchen Künſtler. Kein fremder Virtuos von Bedeutung ließ Berlin unbeſucht und hielt es für das höchſte Verdienſt, ſeinem Ruhmeskranz dort ein neues Blatt hinzugefügt zu haben. Und um alle dieſe Beſtrebungen und ihre Meiſter gruppirten ſich noch außer den Genannten Männer wie Bernh. Klein, Fel. Mendelsſohn, G. Meyerbeer, Ludw. Berger, A. B. Marx, Romberg, Rellſtab, Rieß und viele Andere, welche die Reſidenz mit weithin leuchtendem Glanze umgaben.

Klopfenden Herzens fuhr Otto Nicolai an einem heitern Octobertage 1827 durch das Königsthor und die Straßen Berlins mit ihrem bunten Gewühl und dem nimmer raſtenden Treiben. Und doch begann damit für ihn eine Reihe ſchönerer hoffnungsvollerer, alle edlen Anlagen und Triebe weckender Tage. Er entledigte ſich ſofort der von Adler und anderen Gönnern erhaltenen Empfehlungsſchreiben, die ihn vorerſt unter die Obhut eines ſehr achtbaren Hauſes ſtellten, dann aber auch, was von der höchſten Bedeutung für ihn war, bei den berühmten Meiſtern

Klein, Berger, Zelter einführten, unter denen er seine musikalisch-theoretischen Studien auf's Eifrigste begann und fortsetzte. Von diesen drei in besonderer Weise gleich humanen und liebenswürdigen Künstlern gewann er sich besonders das Wohlwollen und die Liebe des Letzteren in hohem Grade. Ihr verdankte Nicolai nicht allein bemerkenswerthe musikalische Fortschritte, sondern auch zahllose Annehmlichkeiten. Jener entwickelte seine Stimme und zog ihn dann als baßsingendes Mitglied in die Singakademie, wo er ihn gern und oft mit kleinen Soli's betraute, trotzdem er über viele andere, ungleich bessere Kräfte zu gebieten hatte. Auch für seine Liedertafel hätte er seinen Liebling gern gewonnen, allein hier scheiterte sein Wunsch an den strengen Statuten der Gesellschaft, die er, trotz seines Direktions-Absolutismus, zu Gunsten eines Einzigen nicht umstoßen durfte. Denn die Zahl der Mitglieder war auf 24 beschränkt, und daher die Anzahl derer, die bei den musikalischen Unterhaltungen sich zu betheiligen wünschten, so groß, daß die Expectanten Jahre lang auf den Eintritt warten mußten. Solchen Hindernissen gegenüber ermunterte Zelter den jungen Nicolai später zur Gründung einer selbstständigen Gesellschaft, deren Organisation nach des Ersteren Anordnung bald zu Stande kam, und die unter des Letzteren Direktion allwöchentlich ihre Versammlungen im englischen Hause hielt. Für sie schrieb Nicolai mehrere Vocalquartette, wie denn überhaupt nach dem Beispiele der Zelter'schen Liedertafel alle Compositionen und wo möglich auch die Texte aus dem Schoße der Gesellschaft hervorgehen mußten. (Vergl. Nicolai op. 4, 6, 9, 10, 17 u. s. w.)

Dem Wohlwollen Zelter's, den man auf seinen früher einsamen Spaziergängen nun oft in seines jungen Freundes Gesellschaft sah, verdankte außerdem noch Nicolai manche interessante Bekanntschaft und den Zutritt in manches vortreffliche Haus, vor Allem in das des Sanitätsrathes Rintel, des Schwiegersohnes Zelter's, in dem die Musik eine zarte und liebenswürdige Pflege fand.

Den ersten Theil seines Aufenthaltes in Berlin benutzte Nicolai ferner, um sich eine lange vernachlässigte Gymnasialbildung anzueignen. Diese Studien brachten ihn mit dem trefflichen Lehrer am grauen Kloster, Professor Fischer, einen außerdem als Componisten sehr achtbaren Mann zusammen, welcher auch den Gymnasial-Gesangunterricht in seinen Händen hatte und den jungen Nicolai, dessen musikalisches Talent seinem Scharfblick nicht entging, in seine sogenannte Gesangs-Musterklasse zog, die sich Donnerstags von 5 bis 6 Uhr Abends versammelte und ihre Uebungen mit der instrumentalen Begleitung königlicher Kammermusiker anstellte. In dieser Klasse, in welcher nur wenige ausgezeichnete Sänger Aufnahme fanden, lernte Nicolai den damals 9jährigen, später als lyrischen Componisten rühmlich bekannt gewordenen Ferdinand Gumbert kennen, dessen herrliche Sopranstimme auch auf ihn einen tiefen Eindruck machte, und mit dem er, wie hier, so auch in den Soireen der Rintel'schen Familie oft Duette sang, die auf seine spätere Vorliebe, Duette für Sopran und Baß vorzugsweise zu componiren, nicht ohne Einfluß blieb.*) Eines seiner hauptsächlichsten Lieblingswerke war damals die Romberg'sche Glocke. Später erneuerten die Beiden als bekannte und beliebte Componisten ihre Bekanntschaft in Wien und erinnerten sich gegenseitig mit Vergnügen dieser schönen Tage der Jugend. Der treffliche Vortrag der Zelter'schen, meist für Baß geschriebenen Balladen, sowie seine Ausführung der Solopartien bei den Aufführungen der Singakademie, erwarb dem Sänger Nicolai damals noch einen besonderen Ruf und Beliebtheit.**)

In dem Grade als sich sein musikalisches Wissen unter der

*) Vergl. Nicolai op. 2, 14, 15, 23.

**) Merkwürdiger aber unrichtiger Weise behauptete Kapper in seiner schon oben angezogenen Skizze, daß N. keine Stimme zum Gesang gehabt habe. Wir können nur vermuthen, daß N. sich ihrer in späteren Jahren nicht mehr bedient hat, aus welchem Umstande K. seine Behauptung herleitet.

Leitung seiner Lehrer vermehrte, fing er auch an, es materiell zu verwerthen und hatte nach nicht allzulanger Zeit die Freude, ein sehr geachteter Klavier- und Gesangslehrer zu sein, der sich der schätzbarsten Protektionen erfreute.

Aber nun begann sich auch sein Compositionstalent auf die erfreulichste Weise geltend zu machen und in Klavierstücken und Liedern seinen Ausdruck zu suchen. Schon das Duett für Sopran und Baß op. 2, welches als Erstlingswerk bei Bechtold und Hartje im Druck erschien, fand eine aufmunternde Theilnahme. Das würdigste kritische Journal Berlins, die Berliner Allgemeine Musik-Zeitung, welche unter Marx's Redaktion damals auf einer sehr hohen Stufe stand, sprach sich in ihrer Nr. 50 des Jahrgangs 1830 über dieses Heft folgendermaßen aus: „Das Werkchen recht gut und korrekt gesetzt, auch dem Texte wohl angemessen, wird, ohne große Ansprüche zu machen, oder befriedigen zu wollen, doch manchem Sänger willkommen sein. Es ist auch in geschriebenen Orchesterstimmen zu haben." Das Eigenthumsrecht dieses Duetts ging nach dem Fallissement der Verlagsfirma an Whistling in Leipzig über. Ihm, sowie den 6 Danses brillantes unter dem Namen Souvenir de Lutzkau*) (Berlin bei Bethge), ließ Nicolai nach und nach Lieder, Duette und Vocalquartette folgen, deren Eindruck ein zunehmend günstiger war.

Ueberhaupt zeigte sich schon damals seine unzweifelhafte Begabung für die Vocalcomposition. Während sich seine Pianofortestücke, wenn auch meist trefflich gearbeitet, nie bis zum Niveau des Außerordentlichen erhoben, hat er in seinen Gesangswerken einen Schatz hinterlassen, dessen Werth ein progressiv steigender war. In der ersten Periode, die seinen ersten Aufenthalt in Berlin umfaßt, also etwa bis zum Jahre 1833, sind es von seinen kleineren Arbeiten (auf die größeren kommen wir noch

*) Lützkau war Besitzthum des Baron von Münchhausen, eines Schülers Nicola's. Dort, sowie in Wagnitz verweilte N. oft und gern. Letzteres gehörte der Familie von Bredow, mit deren Sprößling, Georg, N. damals eine innige, lebenslängliche Freundschaft schloß.

zurück) besonders seine Duetten, die sein Compositionstalent aufs Trefflichste darthaten und zugleich von seinem Geschick, verschiedene Stimmen kunstvoll zu verarbeiten, Zeugniß gaben. Das oben erwähnte melodische Duett op. 2: „Wenn sanft des Abends Lüfte säuseln" ist noch heute ein Lieblingsstück vieler Sänger, so daß sich der jetzige Verleger Heinrichshofen in Magdeburg zu einer neuen eleganten Ausgabe veranlaßt fand. Von anderen Gesängen dieser Gattung heben wir hervor das innige Duett: „Selig wer liebt" (op. 14 Nr. 1), in dem die verschiedene Deklamation dieser Worte durch den Baß und durch den Sopran sehr schön und geistreich concipirt ist. In Nr. 2 dieses Werks: „Auf ewig dein!" heben wir das leidenschaftliche Feuer hervor, mit dem der Sopran Strophe für Strophe vorsagt, welche dann der Baß in melodischen Sequenzen nachspricht, um sich dann zu dem glückverheißenden Refrain zu vereinigen. Charakteristisch ist der Schlußvers in G-moll, aus dem sich zu einer lieblich wogenden Begleitung G-dur herauslöst. Auch die „Rastlose Liebe", op. 23, ist in ihrer Gluth der Leidenschaft eine vortreffliche Composition, in der Kunst und Melodie auf schöne Weise verschmolzen sind.

Von den Liedern für eine Singstimme haben wir schon in op. 3 des Liedes Nr. 3 „Männersinn" lobend zu erwähnen. In ihm offenbart sich bereits ein hübscher Zug von natürlichem Humor, wenn auch noch lange nicht die feine Komik, die viele gedruckte und ungedruckte Compositionen seiner letzten Periode auszeichnet und namentlich in seinen „lustigen Weibern" vorwaltet. Wie reizend ist in dem erwähnten Liede der Ton der Flatterhaftigkeit in Gesang und Begleitung getroffen! Er tritt sogar noch in der ernstere Mienen ziehenden As-dur-Cantilene, die so charakteristisch sich an das vorausgegangene C-dur anschmiegt, „Treu ist Einer, das bin ich! Liebchen, treu dir bis zum Grabe, Ewig, ewig lieb' ich dich", hervor, so daß nur ein unschuldig-musikalischer Kunstgriff die Schlußworte „bis ich eine And're habe" überraschend macht. — In diese Zeit gehört

auch ein Heft, in das der Verleger nicht eben bezeichnend Lieder seines Vaters mit hineinzog, die er zufällig aus früherer Zeit noch liegen hatte. Aus ihm heben wir die schöne volksmäßige Composition des Rheinischen Volksliedes „Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht" hervor, die der berühmteren Mendelssohn'schen Quartett-Composition nicht nachsteht. Tief empfunden ist darin der unaufgelöste Schluß mit seinem Taktwechsel, der uns in der trüben Stimmung läßt, während bei Mendelssohn die angeregte Dissonanz in dem folgenden Gesang „Auf ihrem Grab" seine harmonischste Auflösung findet. — Auszuzeichnen ist ferner das schöne, Mendelssohn gewidmete op. 18, aus dem wir besonders das rührende, der tiefen Stimme entsprechende Lied in C-moll Nr. 2 „Wo ein treues Herz", das innig-gemüthliche Lied des Gärtners aus Eichendorff's Taugenichts (Nr. 3) und die „Wehmuth", Nr. 4, hervorheben.

In dem letzteren sind die Gegensätze treffend musikalisch wiedergegeben. Die E-moll-Tonart und der $\frac{3}{4}$ Takt dienen vortrefflich dem Charakter des Ganzen, aus dessen Lethargie sich die erste Hälfte immer vergebens zu reißen sucht. Obenan in dem schönen Hefte verdient Nr. 5 „der Wanderer" zu stehen, in dem wir den feinfühlenden Componisten in jedem musikalischen Accente wiederfinden. Derber Humor spricht aus Nr. 6 „Bauernregel." Nr. 7, das Lied aus Shakespeare's „Was ihr wollt" wurde von seinem Componisten noch später, wo er selbst über viele seiner Arbeiten den strengsten Richter abgab, besonders vorgezogen, indem er es mit erweitertem Schluß und theilweise veränderter Begleitung in späteren Jahren als Nr. 9 in die Sammlung seiner Stammbuchblätter op. 34 aufnahm. — Eines der besten Werke dieser Gattung ist der Liedercyklus op. 11 „Mein Röschen", ein wahrer Schatz tiefer Empfindungen und Innigkeit, welcher in Erfindung und Durchführung den unter tüchtigen Händen geläuterten Künstler zeigt und selbst heutigen Tages, wo der veränderte Geschmack andere Compositionsmanieren hervorgerufen, noch unverändert und ergreifend wirkt.

Von den Vocalquartetten, einer Gattung, die in neuester Periode den höchsten Aufschwung genommen hat, haben mehr oder weniger Alle der Zeit ihren Tribut gezahlt; am bedeutendsten mag noch op. 6 (Leipzig bei Breitkopf und Härtel) hervortreten.

Die ernstere und strenge Richtung seiner Lehrer, besonders Klein's und Zelter's, aber zog seinen Sinn auch auf ernste Gegenstände der Kunst, und so sind denn die meisten Compositionen jener Zeit auch der kirchlichen Richtung angehörend. Sie sind fast sämmtlich Manuscript geblieben und fanden in ihrem Schöpfer auch nachmals ihren strengsten Beurtheiler. Nur einen Psalm aus dieser Epoche brachte er, wie uns Kapper mittheilt, später in Wien und zwar mit großem Erfolge zur Aufführung, und eine Messe widmete er nach einer durchgreifenden Ueberarbeitung im Manuscript dem Könige von Preußen, was auf seine spätere Berufung an die Spitze des Domchors in Berlin nicht ganz ohne Einfluß war.

Von seinen Fortschritten aber in allen erwähnten Zweigen der Tonkunst legte Nicolai auch dem größeren Publikum in einem weltlichen Concert im Saale des Englischen Hauses im April 1833 und in einer geistlichen Aufführung in der Garnisonkirche im folgenden Monat desselben Jahres, bei der Sänger der Königlichen und Königsstädtischen Bühne den jungen Meister wirksam unterstützten, ein glänzendes Zeugniß ab. So äußert sich der „Freimüthige" in Nr. 78 des damaligen Jahrganges über erstere Aufführung: „Otto Nicolai's Concert war gut besucht und gut ausgestattet. Der junge Concertgeber zeigte sich als Componist, Sänger und Klavierspieler, und in allen drei Fächern als sehr beachtenswerthes Talent. Daß er außer seinen Compositionen Musikstücke von Mozart und Beethoven gewählt hatte und nicht, wie gewöhnlich, dem Tagesgeschmack ein Opfer auf Kosten der Kunst brachte, verdient Beachtung."

In derselben Zeit übrigens componirte Nicolai einen begeisterten Gesangshymnus mit Begleitung von Blaseinstrumenten,

den der jüngere Künſtlerverein zum Dürerfeſte am 18 April 1833 im Engliſchen Hauſe zur Aufführung und zu der günſtigſten Aufnahme brachte.

Wir können von der erfolgreichen ſchöpferiſchen Thätigkeit Nicolai's in dieſer erſten Periode nicht ſcheiden, ohne noch dreier bedeutender Werke zu erwähnen, die hauptſächlich ſeinen Ruf und ſeine Achtung in Berlin begründeten und ſelbſt die Aufmerkſamkeit des Königs erregten, der dem jungen Componiſten als Zeichen der Huld einen Brillantring verehrte und in der Folge ſeine Laufbahn durch die erfolgreiche Anſtellung in Rom ebnete. Dieſe waren ein noch unter Klein's Einwirkung begonnenes Te deum, als „Dankmuſik für den Abzug der Cholera aus Preußen" (vollendet im März 1832), eine Sinfonie in 4 Sätzen und eine Weihnachtsouverture, welche theils in der Singakademie, theils in der Garniſonkirche zur öffentlichen Ausführung kamen und beim Publikum und der geſammten Kritik die wohlwollendſte und ermunterndſte Aufnahme fanden und zahlreiche Zeichen einer außerordentlichen Theilnahme hervorriefen, in die auch das kunſtſinnige Publikum Leipzigs mit einſtimmte, als ihm im 8. Abonnementsconcerte, am 18. December 1834, das letztere Werk vorgeführt wurde.

Wenn wir ſoeben Bernhard Klein's als eines Abgeſchiedenen erwähnten, ſo kommen wir hiermit auf einen Zeitraum in dem Leben unſeres Künſtlers zu reden, der ſeinem Gefühle der Dankbarkeit für ſeine Wohlthäter mehr als eine Wunde ſchlug. Sowie im Leben heitre und trübe Stunden nicht allein ſchnell wechſeln, ſondern auch ſogar zuſammenfallen, wie denn die Laune des zufälligen Geſchickes es nicht verſchmäht, oft auf den düſterſten Hintergrund die groteskeſten Figuren zu malen, ſo ging es auch Nicolai in jenen glücklichen Tagen der Jugendträume mit ihrem Schwelgen in den ſüßeſten Hoffnungen für eine ſchöne Zukunft, in jenen Stunden innerer Befriedigung und Erhebung, wo man allgemein mit Hochachtung auf ſein jugendliches Talent ſchaute, das in ſeinen Werken nicht allein eine

tiefe dichterische Auffassung, sondern auch eine gelehrte musikalische Durchbildung offenbarte, seltene Eigenschaften, die einer außerordentlichen Kunsterscheinung nur angehören konnten. Mitten in diesem Glück verlor er, am 15. Mai 1832, seinen väterlichen Freund und Lehrer Zelter und kaum vier Monate später, am 9. September, Bernhard Klein, dem sein Compositionstalent die wissenschaftliche Basis verdankte. Sie schieden, der eine ein Greis, der andere ein lebensfrischer kräftiger Mann, beide betrauert von der gesammten Kunstwelt, der sie als würdige Bürger angehörten, am tiefsten und aufrichtigsten aber von Nicolai, auf d[illegible] beide Trauerfälle wesentlich, ja selbst in Bezug auf seine gen[illegible]te Thätigkeit hemmend einwirkten. Alle Schmerzen seiner Jugend wurden wieder lebendig in ihm, und als erst diese ernsten Saiten angeschlagen waren, klangen sie lange und tief in sein Leben hinein nach. Vielleicht ist aus jener Zeit die seinen näheren Freunden stets aufgefallene Unzufriedenheit her zu datiren, die ihm selbst in den glücklichsten Momenten, deren er doch, Dank dem Schicksale, nicht wenige erleben sollte, jeden Genuß vergällte. Oft wenn er, wie er es konnte, bis zur Ausgelassenheit lustig war, brach er plötzlich in das Extrem mißmüthigster Wehmuth über und strafte sich dann wohl selbst mit den Worten: „Thor ich, wie konnte ich mich wieder einmal so vergessen, ich habe doch am wenigsten Grund dazu.“ Er liebte es überhaupt, bei jeder Gelegenheit sein Leben von der traurigsten Seite aufzufassen, und daher rühren jene auffälligen Wandlungen von Freude und Wehmuth, denen man oft gar keinen haltbaren Grund abzugewinnen wußte. Armer Nicolai, nicht sowohl dein Leben, als vielmehr deine Seele glichen den traurigen Bildern, mit denen du dich oft selbst peinigtest, nur daß dein guter Genius aus ihrer Nacht noch die schönsten Blüthen und Früchte entwickelte. In diesem Zustande suchte er sich auch wieder de- und wehmüthig seinem Vater zu nähern und war so glücklich, als ihm dies gelang, daß er ihn in Posen 1832 besuchte, die monatelange Lethargie und Trauer abstreifte und sich dem jugendfrischen

Schaffensdrang und seinem Beruf als Lehrer wieder mit aller zu Gebote stehenden Energie widmete, ja, sich nun doppelt dazu berufen glaubte. Es war ein, wenn auch nicht sich klar gemachter Versuch, den in seiner Wissenschaft unübertrefflichen Klein zu ersetzen, der ihn bewog, für den Winter 1832/33 Privatvorlesungen über Generalbaß und Composition anzukündigen. Diese hätten bei dem damaligen Mangel an tüchtigen Lehrern der Theorie einen vielleicht gedeihlichen Fortgang gehabt, wenn nicht nach kurzer Frist sein Geschick Nicolai in ein Land geführt hätte, wo er es nicht verschmähte, wieder zum Schüler degradirt zu werden — nach Italien.

Ehe wir jedoch auf diesen wichtigen Wendepunkt in Nicolai's bewegtem Leben näher eingehen, haben wir seiner Charakterentwickelung, deren eine Seite wir oben berührten, wie sie sich in Berlin folgereich gestaltete, noch ein Wort zu reden.

Nichts ist wohl von tieferer und nachhaltenderer Einwirkung auf unseren Charakter, als die Kreise, welche unser Sein zu durchschneiden hat und die Bedingungen und Umgebungen, welche die Existenz dieses Seins begründen. Aus diesen Faktoren die individuelle Charaktergestaltung zu erklären, gehört zur Aufgabe des Biographen, dem man, wie keinem Anderen, mit Recht gewöhnlich den Vorwurf der Parteilichkeit zuschiebt. Denn nichts scheint natürlicher, als daß der, welcher sich auf Forschungen des Lebens eines ausgezeichneten Mannes einläßt, aus begründeter Vorliebe die Tugenden desselben in das hellste Licht zu ziehen, seine Schattenseiten und Fehler bestmöglichst zu entschuldigen sucht. So ziehen auch wir uns vielleicht den Vorwurf der Parteilichkeit zu, wenn wir einer Charaktereigenschaft Nicolai's mit dem Zusatz erwähnen, daß sie nur bei schönen Frauen und — Künstlern (wie sehr gleichen sie überhaupt in mehr als einer Beziehung den Weibern) zu entschuldigen ist, insofern sie die Quelle nutzbringender Bestrebungen wird: — der Eitelkeit. Diese entwickelte sich progressiv fortschreitend mit Nicolais erweiterter Thätigkeit und den Erfolgen, mit denen er bisher auf

keine erheblichen Hinderniſſe geſtoßen war, und iſt vielleicht als die Mutter aller ſeiner übrigen Schwächen, beſonders des zunächſt daraus hervorgegangenen Egoismus und der künſtleriſchen Eiferſucht anzuſehen, die ihn, der Kunſt allerdings zum Vortheil, immer vorwärts ſtachelten. Nie gab es eine Zeit, wo Nicolai ſich ſeines eigenen Werthes nicht bewußt geweſen wäre, oder ihn verkannt hätte, wie aus vielen ſeiner Ausſprüche hervorgeht, aber nie konnte er ſich auch daran gewöhnen, die Eigenſchaften und Vorzüge Anderer, beſonders künſtleriſcher Genoſſen, mit denſelben Augen zu beurtheilen wie die ſeinigen. Das aufbrauſende Element der Leidenſchaft, wie es gleichfalls Nicolai charakteriſirt, mag ſein ganzes Feuer einem vieljährigen Aufenthalte in dem leichter gährenden Süden zu verdanken haben, die oben erwähnten Eigenſchaften dagegen traten ſchon bei dem erſten Aufenthalte in Berlin unumwunden hervor, haben aber in der Folge eher eine Abklärung als eine Steigerung erfahren. — Wir glauben einer gewiſſen, gerade in Biographieen zu beobachtenden Discretion nichts zu vergeben, wenn wir einen darauf bezüglichen Charakterzug einfließen laſſen, der ſich auf einen Künſtler bezieht, welchen das Schickſal nachmals, ironiſch genug, ihm zum Collegen ſetzte. Von allen Gleichaltrigen und Gleichſtrebenden Berlins nämlich hielt Nicolai Niemanden für mehr überſchätzt und vorgezogen, als den wirklich ausgezeichneten und talentvollen jungen Pianiſten T., gleichfalls ein Schüler Berger's und Klein's, und er machte ſeiner Gereiztheit, als er dieſen im Jahre 1831 auf Ed. Devrient's Empfehlung an den Grafen Redern zum Hofpianiſten und Dirigenten der Hofconcerte am Pianoforte avancirt ſah, in unüberlegten Ausdrücken Luft. Noch mehr ſteigerte ſich dieſe Pikirtheit, als das königliche Hoftheater eine Operette T.'s zur Aufführung annahm, und mit ängſtlicher Spannung, die ſich fieberhaft vermehrte, ſah er der erſten Vorſtellung entgegen. Am Tage der Aufführung, am 23. Januar 1832, lief er faſt beſinnungslos umher, und aufgeregt und excentriſch, wie er war, ſtand er im Begriff, ſich das Leben zu

nehmen, so daß seine Freunde die größte Mühe hatten, ihn einigermaßen bei Besinnung zu halten. Erst als er vernommen, daß das Werk keinen durchgreifenden Erfolg errungen hatte, fand er nach und nach seine Ruhe wieder. Eine zweite Aufregung so gefährlicher Art wurde ihm erspart, denn als sein Nebenbuhler am 19. September 1834 seine zweite Oper auf die Hofbühne brachte und in demselben Jahre sogar Mitglied der Akademie der Künste wurde, war Nicolai fern und widmete seine Thätigkeit und Aufmerksamkeit edleren Dingen und Zwecken. Aehnlich stellte er sich auch einer anderen Oper eines Berliner Componisten, „Irene" von Arnold, gegenüber, welche gleichfalls bald vergessen war.

Andere damals zu Tage tretende Fehler waren eine tiefe Empfindsamkeit, die sich leicht zur Empfindlichkeit steigerte und die schon erwähnte leicht aufwallende Leidenschaft, die ihn nicht selten zur heftigsten Polemik brachte. So war er durch seine Kunststreitigkeiten mit dem schon damals selbst von den Grauköpfen in der Kunst hochgeschätzten jungen Felix Mendelssohn berühmt oder vielmehr berüchtigt. Mit diesem verkehrte er, ebenso wie mit Reißiger, Cmschmann, Dorn, Klingemann ꝛc. in dem Hause einer geistreichen Dame Berlins, wo er auch die Rahel von der Ense und den schwedischen Componisten Lindblatt, als derselbe mit seinen beiden Töchtern auf der Durchreise nach der Schweiz begriffen war, kennen lernte. Beide Künstler geriethen im Gespräche über Kunstgegenstände in der Regel hart aneinander, und Nicolai zog allerdings nicht selten mit seinen rasch und leidenschaftlich aufgestellten Behauptungen dem verstandesscharfen Mendelssohn mit seiner ruhigen, ironischen, besonnenen und überlegten Dialektik gegenüber den Kürzeren, was aber eine endliche Einigung und Aussöhnung, wenn auch manchmal erst durch die Dazwischenkunft des gutmüthigen Reißiger, nicht hinderte.

Haben wir der Fehler Nicolais gedacht, so müssen wir auch seine schwer wiegenden Tugenden erwähnen, die in einer stets offenen Brust für die Leiden Anderer, einem schrankenlosen

Mitleid, kurz in den Humanitätsprinzipien bestanden, die er immer in ausgedehntester Weise bethätigte.

Bei seinen häufigen Streitigkeiten übrigens war ihm sein kleiner Wuchs sehr lästig. Er hat zeitlebens darüber, oft scherzend, geklagt und seiner Länge zwei Köpfe zugewünscht, um gehörig imponiren zu können.

Dem Umgange mit oben erwähnter Dame verdankte Nicolai seine Bekanntschaft mit dem berühmten Theologen Schleiermacher, in dessen Haus er als Musiklehrer gezogen wurde, was für ihn von der höchsten Wichtigkeit wurde, als er daselbst den geistreichen Alterthumskenner und begeisterten Beförderer protestantischen Kirchenthums, Ritter Karl von Bunsen, den damaligen Preußischen Gesandten und Ministerresidenten am päpstlichen Hofe in Rom, welchen politische Geschäfte nach Berlin geführt hatten, kennen lernte. Dieser erkannte mit seinem Scharfsinn sofort das bedeutende Talent des jungen Künstlers und beschloß dasselbe für seine Pläne, die sich bis auf die Verbesserung der protestantischen Kirchenmusik erstreckten, zu gewinnen. Es bedurfte keiner bedeutenden Ueberredungskünste bei Nicolai (welches Künstlerherz schlägt nicht lebhafter und freudiger bei dem Gedanken an Italien, der Wiege der Kunst?), um ihn für die Reise nach Rom und ebenso nicht der ganzen Aufbietung seines großen Einflusses am Hofe, um den ohnehin schon dem hoffnungsvollen Künstler wohlwollend gesinnten König zu veranlassen, Nicolai die Stelle als Organist an der Gesandtschaftskapelle in Rom zu verleihen, und so finden wir denn den jungen Musiker, gefolgt von den aufrichtigsten Segenswünschen seiner zahlreichen Freunde und von einem ehrenvollen kritischen Nachrufe Rellstab's, am Sonntag, 8. December 1833, auf der Reise nach Italien, wo er die ersten Lorbeern sammeln sollte. Sein Weg führte ihn über Leipzig, München, die Alpen, Verona, Padua, Venedig, Ferrara, Bologna, Florenz, Livorno und Civita vecchia.

Italien wirkte, wie es nicht anders sein konnte, auf den jungen erregbaren Künstler mit aller Macht der ihm eigenthüm-

lichen Reize, und die Aufwallungen des Gefühls steigerten sich bis zum Enthusiasmus unter der Masse des Großen und Herrlichen, welches die ewige Stadt, sein neuer beneidenswerther Berufsort, in seinem Schooße barg. Speciell als Musiker boten ihm St. Peter und die sixtinische Kapelle, die unzählbaren und unschätzbaren musikalischen Manuscripte aus der Glanzzeit streng kirchlicher Musik und noch vor Allem der Abbate Guiseppe Baini, Direktor der päpstlichen Kapelle, einer der ausgezeichnetsten Musikgelehrten aller Zeiten, dessen strenger Ernst und tiefer Kunstsinn dem frivolen Treiben der modernen italienischen Musiker gegenüber fast wie die Trajansäule, das Colosseum, die Thermen Caracalla's u. s. w. als monumentaler Ueberrest einer besseren Zeit dastand, das begeisterndste Interesse dar. Alle drei lenkten den Genius Nicolai's ausschließlich auf die erhabensten Bahnen. Unter Baini's Leitung studirte er die alte Kirchenmusik bis in die Quellen hinein, die jedem Anderen unzugänglich waren und nur dem päpstlichen Direktor offen standen und begann den Grund zu jener [illegible]baren Sammlung von Manuscripten zu legen, die, da sie [illegible]er durch die unverdrossenste Mühe und oft seine Kräfte fast übersteigende Geldopfer zu erlangen waren, zeitlebens sein größter Stolz war. Nach seinem Tode erhielt den größten Theil derselben, nämlich 82 Nummern handschriftlicher Compositionen und sehr seltener alter Drucke die königliche Bibliothek in Berlin (laut Bericht im Preuß. Staatsanzeiger). In St. Peter endlich studirte er bei den Klängen der unübertrefflichen Sixtina den Kirchengesang, um später die unter den Einwirkungen des Allegri'schen Miserere, der Palestrina'schen Missä u. s. w. gesammelten Erfahrungen bei dem Berliner Domchor zu verwerthen.

Wenn man es übrigens, im Hinblick auf Nicolai's späteren Entwickelungsgang in Italien, bedauern sollte, daß ein solches Talent das gelobte Land der Kunst so jung und als Schüler betrat, der noch zu wenig Energie besaß, um seine Eigenthümlichkeit zu behaupten und sie nicht vielmehr dem fremden Elemente

gänzlich aufzuopfern, so denke man an zwei bedeutende Persönlichkeiten, Mozart und Meyerbeer, die unter ähnlichen Verhältnissen, im ähnlichen Alter dieses Land kennen lernten gleichwohl die neuen Elemente ihrer Ursprünglichkeit zu assimiliren wußten und dadurch einen eigenthümlichen Kunststyl schufen, nach dem Nicolai wohl sichtlich rang, den er aber im Verlaufe seines übrigen kurzen Lebens nur zum Theil erreichte. Wie er selbst aber, Allen unerwartet, in einen der strengen Richtung so heterogenen Styl hineingerieth, das haben wir im Verlaufe unserer Skizze darzuthun. Erwähnen wollen wir nur, daß Baini diesen Umschwung des Entwickelungsganges seines Schülers nicht ohne schmerzliche Theilnahme erlebte; er starb erst am 10. Mai 1814, gerade fünf Jahre vor Nicolai's Tode.

Daß Nicolai in seiner Amtsthätigkeit als Organist, trotz des kläglichen Gehalts von 13 Scudi monatlich, nichts versäumte, brauchen wir kaum zu erwähnen; Pünktlichkeit und Sorgfalt für seine Berufsgeschäfte war ja stets die Tugend, die ihm selbst seine Gegner nicht bestritten. Im Uebrigen nahm seine Stellung selbst im Ganzen so wenig Zeit in Anspruch, daß sie eher seinet- als er ihretwegen vorhanden zu sein schien. Sie gab ihm allerdings Gelegenheit, sich im Orgelspiel bedeutend zu vervollkommnen, so daß er auch in dieser Eigenschaft seine Vorzüge als Musiker vermehrte. Von größerer Bedeutung als alles dieses war sein Verhältniß zu seinem Gesandtschaftschef, der nunmehr die Pläne zu verwirklichen begann, welche er bei Nicolai's Engagement in Berlin entworfen hatte. Bunsen's Stellung bei den kirchlichen Reformen, welche wenige Jahre vorher für Preußen ihren Anfang genommen hatten, näher zu beleuchten, liegt außerhalb der Grenzen unserer Schrift; daß aber die damals so eifrig besprochene und verhandelte Liturgie- und Agendeangelegenheit einen ihrer Stützpunkte in Rom und bei ihn fand, steht außer aller Frage. Soweit diese Reformen in das Reich der Musik hineinspielen, wollte der wahrhaft unermüdliche Beförderer protestantischen Kirchenthums aus den Elementen, welche die katho-

lische Kunst in ihrem Centralpunkt darbot, heraus eine neue eigenthümliche Anordnung des Gottesdienstes entwickeln, für die er, wenn man in Berlin nur erst die guten Früchte gesehen haben würde, die allgemeine Einführung in seinem Vaterlande hoffte. Daher stammt denn die in mancher Beziehung eigenthümliche Liturgie der Gesandtschaftskapelle in Rom, bei der ihm Nicolai durch Composition von Liturgieen, Motetten, Psalmen thätig zur Seite stand. Ueberhaupt war diese Zeit für Nicolai's Wirksamkeit auf dem geistlich-musikalischen Gebiete die fruchtbarste. In seinen Stellungen in Wien und Berlin hat er meist aus dem Borne dieser Lebensperiode geschöpft und höchstens eine Ueberarbeitung des einen oder anderen Werkes unternommen.

Es konnte nicht fehlen, daß der junge strebsame, sich der höchsten Protektionen erfreuende Deutsche in vielen angesehenen Familien Eingang fand, wodurch die Reize Roms, hinsichtlich deren Würdigung er vom Taumel des Enthusiasmus herab allgemach auf den richtigen Standpunkt gelangt war, auch in anderer Beziehung zur Einwirkung auf ihn gelangten. Eine Folge dieser neuen Verbindungen war ein allmäliger Abbruch der alten von Berlin herstammenden und durch Correspondenz unterhaltenen. — Erst die Mittheilung, daß in Deutschland, und zwar in Berlin, eine Schrift über Italien erschienen sei, die sich ihrer krassen Entstellungen wegen berüchtigt gemacht habe, und deren Verfasser, einen Musiker Namens G. Nicolai, man allgemein bei so vielen zusammentreffenden Eigenthümlichkeiten identisch mit ihm selber halte, Umstände, die für seinen Ruf im Vaterlande Besorgnisse erweckten, bewogen ihn, sein Stillschweigen zu brechen und den hier folgenden offenen Brief zu schreiben, den wir als eine schriftstellerische Probe Nicolai's mittheilen und den jene Aufgeregtheit und leidenschaftliche Hitze charakterisirt, die von durchdachter Ueberlegung entspringend, in den Graden heftiger Steigerung auch seine späteren Aufsätze kennzeichnet. Jener, von Rob. Schumann's neuer Zeitschrift für Musik in Nummer 47

ihres 3. Bandes (vom 11. Dec. 1835) abgedruckte Brief aber lautet:

„In Berlin lebt ein Mann, deſſen Familiennaame auch der meinige iſt, — daher komme ich vielleicht in Gefahr, ihm, deſſen größte Sorge die Erlangung eines unſterblichen Ruhmes zu ſein ſcheint, zu nahe zu treten, indem diejenigen, welche mich nicht näher kennen, Eines oder das Andere von ſeinen Erzeugniſſen für das Meinige anſehen. Da ich aber eine ſtrenge Gerechtigkeit liebe und mir das Suum cuique über Alles geht, ſo bitte ich Sie, dieſes in Ihre Zeitſchrift aufzunehmen, damit jede Verwechſelung vermieden, und der Schein von mir abgelehnt ſei, als wolle ich aus dem Glücke, mit einem großen Manne denſelben Namen zu führen, für mich Vortheil ziehen."

„Jener Herr alſo heißt, wie ich, Nicolai; er führt aber den Vornamen Guſtav und iſt Auditeur in Berlin. Ich dagegen führe den Vornamen Otto und lebe zur Zeit in Rom in der Qualität, in welcher ich mich unterzeichnen werde.

Er iſt ein großer Dilettant in der Muſik und hat mehre dieſe Kunſt betreffende und treffende Bücher an das Licht der Welt gebracht, in deren einem (dem Cantor von Fichtenhagen) er Mozart's Muſik des Don Juan nach Verdienſt getadelt und ihr die Sterblichkeit zudictirt hat. Ich aber bin nicht Dilettant und habe auch nicht gegen Mozart geſchrieben.

Er hat öfter Lob- und Preis-Gedichte an Spontini gemacht. Ich aber bin durchaus unpoetiſch.

Er hat, wie ich aus der Berliner Zeitung leſe, im dortigen Königlichen Theater — (die Erlaubniß dazu wird wohl ein Lohn für die Lob- und Preis-Gedichte ſein) — während der Zwiſchenakte des Schauſpiels eine Symphonie ſeiner Compoſition aufführen laſſen, die wenigſtens aus ſechferlei Tempos beſtand und — wenn ich mich nicht irre — „der Aufruhr im Serail" betitelt war. Ich habe zwar auch ein Paar (aber unbetitelte) Symphonieen geſchrieben und eine davon ſowohl bei Ihnen in Leipzig, wie auch in Berlin aufgeführt, doch zeichnete ſich dieſe

nicht durch ſo hohe Originalität aus, ſie war vielmehr nach der Eintheilung geſchrieben, wie ich ſie an denen von Haydn, Mozart (dem von Guſtav Nicolai Begrabenen — poveretto!) und Beethoven gelernt hatte, die ſich als minder originell mit dieſer Form begnügten. Wer weiß, was ſie gethan hätten, wenn ſie die Symphonie von Guſtav Nicolai noch hätten ſtudiren können!

Er hat im Fache der Kirchenmuſik den Text des Oratoriums „die Zerſtörung von Jeruſalem" geſchrieben und ſich ſomit in dreifacher Art: als Recenſent — (Mozart), als Dichter — (Spontini — die Zerſtörung von Jeruſalem) und als Componiſt — (der Aufruhr im Serail) als Meiſter bewährt. Ich dagegen bin durchaus nicht dreiſeitig: ich habe nur componirt.

Er hat Italien, oder einen Theil deſſelben, in Eile durchflogen und in der kurzen Zeit dieſes Fluges mit der bewundernswerthen Scharfſicht und gallenloſen Beobachtung, mit der er in die Mängel der Mozart'ſchen Muſik eindrang, entdeckt, was ſo Vielen vor ihm, ſogar unſerm Göthe, unentdeckt blieb, daß Italien ein ſchaudervolles Land ſei. So erließ er denn nach ſeiner Nachhauſekunft nicht eine Flug- ſondern eine Fluchſchrift gegen dies arme Land, die den Titel führt: „Italien, wie es iſt, eine Warnungsſtimme u. ſ. w." Bei der allgemein anerkannten Vernunft und Autorität des Verfaſſers wird nun wohl Niemand mehr hierher reiſen! — Wieviel verdankt die Welt nicht Herrn Guſtav N.! Er hat ihr die Augen geöffnet! Mozart non è più il divino maestro — ma un povero ciabattino! La bell' Italia non è più il giardino dell' Europa — ma una spelunca di assassini! Ich dagegen, der nun ſchon zwei Jahre in Italien lebe, habe dies Buch nicht geſchrieben, wie einige meiner deutſchen Freunde zu glauben mir die Ehre erzeigten; ich bin vielmehr der Meinung ſo manches Andern, der behauptet, für die Beſchwerden einer Reiſe durch Italien auf mannigfaltige Weiſe, namentlich durch nie geglaubte Naturſchönheiten belohnt worden zu ſein. Noch mehr, für meine Perſon hat mich

die Sixtiniſche Capelle allein ſchon für jede überſtandene Beſchwerde entſchädigt. Im Uebrigen giebt es überall in der Welt Spitzbuben und ehrliche Leute, — aber auch gallſüchtige Hypochonder und lebensfrohe Menſchen.

Er ſoll endlich, wie ich aus kürzlich von Berlin erhaltenem Briefe erſehe, um ſeiner Originalität die Krone aufzuſetzen und die Einheit in ſeinem Thun und Denken völlig darzulegen, ein Buch geſchrieben haben, in welchem er ausſprechen ſoll, die Muſik ſei der Anfang aller Laſter! — Großer Gedanke! Götter-Kühnheit! Dagegen wird ſelbſt unſer Herrgott verſtummen müſſen, der durch den Mund St. Pauli ſagt: Redet untereinander von Pſalmen und Lobgeſängen; ſinget und ſpielet dem Herrn in eurem Herzen! (Epheſer, 5, 19.) Ich — — o ſchenken Sie mir den Gegenſatz!

Rom, den 2. October 1835.

Otto Nicolai,
Organiſt an der Königl. Preuß. Geſandtſchafts-Capelle;
maestro onorario della congregazione di St. Cecilia."

So ſehr und ernſtlich ſich Nicolai der ſtrengeren Richtung der Muſik hinzugeben bemüht war, ſo konnte ihm doch die weltliche Seite derſelben, welche, wie noch heute, ſchon damals in Italien die unumſchränkte Herrſchaft führte, nicht unbekannt bleiben, zumal er nicht Rigoriſt in dem Sinne war, daß er ſie mit Abſicht hätte ignoriren wollen. Und gerade damals ſtand die italieniſche Muſik gewiſſermaßen auf dem Höhepunkte ihrer Beſtrebungen, wenn auch von den unzähligen dilettantiſchen Maeſtri, deren jede Stadt zählte, es eben nur drei Meiſter waren, deren Namen auch die Nachwelt ihre Achtung nicht verſagen können wird: Roſſini, Bellini und Donizetti. Die beiden erſteren haben ſich um den Geſang unſterbliche Verdienſte erworben, und wenn auch Donizetti ohne beſtimmtes individuelles Gepräge hervortritt, ſo iſt doch ſeine Compoſitionsmanier eine intereſſante Modification der Erſtgenannten. Die Opern dieſer Meiſter hatte Nicolai ſchon in Berlin kennen zu lernen Gelegenheit gehabt,

allein der verschiedene Himmel war auch nicht ohne Einfluß auf sein Urtheil darüber geblieben.*) Wir nähern uns mit diesen Betrachtungen dem am eclatantesten frappirenden Ideenumschwunge in Nicolai's Leben, dem selbst Kapper vergeblich eine richtige Bedeutung abzugewinnen sucht. Und dennoch ist sie sehr einfach. Daß Nicolai in Deutschland, Mozart als Ideal im Busen, mit vornehmer Geringschätzung auf das Opernwesen Italiens herabblickte, darf bei seinem kritischen Blicke, der den Verstand als oberstes Forum gelten ließ, nicht Wunder nehmen. Trotzdem excellirte Nicolai schon damals und von seinem ersten Werke an durch schönen fließenden Gesang, und dieser Naturgabe begann er Aufmerksamkeit zuzuwenden. Von Mozart auf Bellini ist ein Sprung, aber dennoch kein so bedeutender, als es im ersten Augenblick erscheinen mag. Denn wie des Ersteren künstlerischer Grundzug Schönheit und Anmuth in allen innerlichen und äußerlichen Theilen des Tongedichts, selbst bis auf die zum Ganzen mitwirkenden einzelnen Instrumente ist, so ist die des Letzteren Schönheit des Gesanges, dem alle übrigen Mittel dienen müssen. Demzufolge ist seine Instrumentation sparsam, nirgend den Gesang deckend, seine Harmonie von ungesuchter Klarheit und seine Modulation von jungfräulicher Reinheit. Diese Vorzüge konnten in Italien, wo Alles, selbst die Natur an das Gemüth, nicht an den Verstand appellirt, selbst von dem strengen aber doch billigen deutschen Tondichter nicht unbeachtet bleiben, und mit Staunen blickte er auf die Genialität, welche Bellini's Melodie innewohnt und auf die Tragik, bis zu welcher er den nackten Gesang zu erheben wußte. Als später Nicolai in die Nachahmung dieses Vorbildes verfiel, war er freilich insofern unglücklich daran, als er sich nicht seiner musikalischen Wissenschaft und der Hülfsmittel des Orchesters in der entsagenden

*) Nicolai hat seine Beobachtungen über den Zustand der Oper in Italien bereits im Mai 1834 auf Veranlassung des General-Intendanten Grafen von Redern in einer ausführlicheren Denkschrift niedergelegt.

Weiſe entäußern konnte und wollte, wie der Italiener. Dadurch gelangte er zu Inconſequenzen, die auf ſeinen Styl nicht eben vortheilhaft einwirkten und wenn auch in dieſer Richtung einen ſchnellen Glanz und Ruhm, ſo doch einen nur vorübergehenden ſchufen. Der ſchnell gewonnenen Achtung für Bellini, die bald in Nacheiferung und lebenslängliche Verehrung überging, gab er, abgeſehen von ſeiner bald hervortretenden Compoſitionsmanier, auch einen direkten Ausdruck durch einen „Trauermarſch für Orcheſter auf Bellini's Tod," der ungefähr mit der Abfaſſung obigen Briefes zuſammenfällt (in Mailand bei Ricordi erſchienen), durch die Klavierfantaſie op. 27 über Themen der Norma, durch Geſangvariationen op. 26 über Motive der Sonnambula und durch die Bearbeitung der Bellinischen Romanze „Sorgi, o padre" für Geſang, Piano und Celle (Wien, bei Diabelli). — Er ſelbſt begann eine Reihe italieniſcher Arietten und Canzonetten zu ſchreiben, die großen Beifall fanden und ihn ermunterten, den betretenen Weg weiter zu verfolgen. Er ſah, wie leicht die italieniſchen Maeſtri, wie Mercadante, Ricci, Paccini, Coppola (ein Commilitone Bellini's auf dem Conſervatorium in Neapel, deſſen Oper la Pazza per Amore damals in Rom ungeheures Aufſehen gemacht hatte) u. ſ. w. Ruhm und Lorbeeren pflückten, und ehrgeizig, wie mehr oder weniger jeder Künſtler, beſchloß er, in gleicher Richtung ſein Glück zu verſuchen, für das er eine um ſo glänzendere Perſpektive zu haben glaubte, als er ſich an muſikaliſchem Wiſſen den Genannten weit überlegen fühlte.

Das einzige Hemmniß ſah er in ſeinem Amte und ſeinem Verhältniſſe zu Bunſen, aber es gelang ihm dennoch, am 1. April 1837 ſeinen Abſchied zu erwirken, und als auch Bunſen in Folge des bekannten kölner Kirchenſtreites im März des Jahres 1838 abberufen wurde, fand ſich Nicolai ganz frei und in keiner Weiſe veranlaßt, ſeinem bisherigen Chef nach München und England zu folgen. Er reiſte, da er in den beiden vorangegangenen Jahren auf kleineren Routen Italien im Norden und Süden genugſam

hatte kennen lernen, über Macerata, Bologna, wo er mit Rossini Bekanntschaft machte, Modena, Parma, Piacenza und Mailand, überall ehrenvoll aufgenommen und ausgezeichnet, auf kurze Zeit nach Wien, wo er Gesangsunterricht zu geben begann und den Titel eines Professors des Gesanges am kaiserlichen Hoftheater erhielt. Zugleich edirte er mehrere in Italien bereits herausgegebene Compositionen für Deutschland bei Diabelli und Mechetti und begann eifrig an der schon in Italien begonnenen Oper „Enrico secondo" zu arbeiten.

Trotzdem ihm der Aufenthalt in Wien, wo er zudem neben Conr. Kreutzer und Reuling die Kapellmeisterstelle am k. k. Hoftheater für 1837—38 erhielt, sehr behagte, glaubte er doch nicht, in dieser Stadt einen ausreichenden Wirkungskreis zu finden, zumal ihn die Oper, der er seine Kräfte widmen wollte, nach Italien rief, wohin er denn auch im October des Jahres 1838 abreiste. Auf seiner Reise knüpfte er mit den Direktionen in Mailand, Turin und Triest erfolgreiche Unterhandlungen betreffend die Lieferung von Opern an. In Rom arbeitete er mit ausdauerndem Fleiße an zwei Opernsujets, ja, er hatte die Absicht, da ihm alle vorliegenden Libretti mißfielen, selbst ein Buch zusammen zu stellen. Derartige Beschäftigungen, die seine Thätigkeit, Hoffnungen und Besorgnisse mehr in Anspruch nahmen, als die meisten anderen Componisten, machten ihn dennoch nicht unfähig, den Winter 1838—39 in der interessanten Gesellschaft Franz Liszt's und des russischen Grafen Michel Wielhorsky höchst angenehm zu verleben. Der Letztere war mit seinem erkrankten ältesten Sohne, den er in Rom wirklich verlor, auf Geheiß der Aerzte nach Rom gekommen und hatte die fast vollendete Partitur seiner Oper die „Tzyganii (Zigeuner)" mitgebracht, für die er Nicolai's Rath in Anspruch nahm. Außerdem erfreute sich Nicolai des vertrauten Umgangs seines wackeren Jugendfreundes Hermann Kretzschmer, den seine Studien als Maler 1837 nach Rom geführt hatten, von wo er nach dem Orient reiste, um 1848 in Berlin, wo er noch jetzt als

hochgeschätzter Künstler wirkt und lebt, abermals mit dem Freunde zusammenzutreffen. Damals verlebten Beide frohe Abende im Hause des Malers Catel aus Berlin, des Sohnes des bekannten Operncomponisten, sowie bei der Signora Caggiotti, der Mutter der jetzt in Berlin lebenden vortrefflichen Hofmalerin Emma Caggiotti-Richards. Nicolai zeigte sich in Gesellschaft stets liebenswürdig und schwärmerisch seiner Kunst ergeben. Das nach Brodverdienst jagende Treiben anderer sich in Rom aufhaltender junger deutscher Musiker verachtete er in dem Grade, daß er, wie uns Herr Kretzschmer als Ohrenzeuge mittheilte, oft, ohne Rücksicht auf seine Umgebungen bitter, und beleidigend gegen solche arme Teufel wurde, was ihm natürlich manche Feindschaft zuzog. Freilich waren es damals noch nicht persönliche Rücksichten, sondern der hohe Standpunkt, auf dem er die Kunst und ihre Jünger zu sehen wünschte, die ihn leidenschaftlich gegen, wie er sie nannte „niedrige Seelen" machte. Graf Wielhorsky übrigens starb erst im Jahre 1856, seine Oper ist aber nie zu Ende gekommen.

Glücklicher war in dieser Beziehung Nicolai, der 1839 seinen „Enrico secondo" und bald darauf eine andere Oper „Rosmonda d'Inghilterra" vollendete, die zuerst in Triest zur Aufführung kamen, aber nur theilweisen Beifall errangen. Beide Opern waren bald verschollen und da von Ersterer gar nichts, von Letzterer nur eine Baßarie zum Druck gelangt ist, so müssen wir ein näheres Eingehen auf diese Werke, sowie die Ausfüllung so mancher biographischen Lücke in diesem Lebensabschnitte einer späteren, persönlich befreundeteren Hand überlassen.

Nicolai fühlte sich durch den im Ganzen nur geringen Beifall seiner Erstlingsopern nicht zurückgeschreckt, sondern fand noch Muth genug, auf Bestellung des königl. Theaters (Teatro Regio) in Turin, in kurzer Zeit eine dritte Oper zu schreiben. Dies ist der in ganz Italien mit Enthusiasmus und weit über die Grenzen dieses Landes hinaus mit Beifall aufgenommene

„Templer (il Templario)", auf den wir, seiner Bedeutung gemäß, näher eingehen wollen.

Was zunächst das Libretto Marini's anbelangt, so leidet es, trotzdem es den alle Farben innigster Poesie widerspielenden Scott'schen „Ivanhoe" fast wörtlich übertragen hat, und sich noch enger an sein Original schmiegt, wie der Wohlbrück'sche, von Marschner componirte „Templer und Jüdin", doch an einer gewissen Einförmigkeit und Monotonie, welchen die sich rasch und lebenswerth entwickelnde Handlung nur zum Theil vergessen macht. Der Schluß des Ganzen, welcher das Drama nicht zum Abschluß bringt, erhält nur durch die Musik einen versöhnlichen Charakter. Ist so des Dichters Arbeit nichts weiter, als eine der Oper und ihren Anforderungen angepaßte nicht ungeschickte Uebertragung von einer Sprache in die andere, so hat der Componist ein großartiges Tongemälde vor uns aufgerollt, das, wenn es auch überall die Muster erkennen läßt und die Farben nicht überall den Intentionen entsprechend sind, dennoch den wohlthuenden Eindruck eines Ganzen und in seiner Art Fertigen hinterläßt.

Schon die sorgfältig, ganz abweichend von der leichten italienischen Manier Ouverturen zu schreiben, gearbeitete Ouverture ist von selbstständigem Interesse und erweist Nicolai's Befähigung für das instrumentale Genre, das er in der Folge als Componist leider wenig cultivirt hat. Gehört sie auch in das Gebiet der Potpourrioverturen — unter die wir alle jene Arbeiten begreifen, die nach französischem Muster ohne innere Nothwendigkeit Motive zusammenreihen und endlich zum brillanten Abschluß bringen, gegenüber den Werken, welche ein Motiv, das die Hauptempfindung prägnant und gedrängt darlegt als Hauptgedanken hinstellen und künstlerisch verarbeiten und durchführen — so sind doch ihre Motive glücklich einander gegenübergestellt. Sie beginnt ernst und würdevoll mit einem durch sich verstärkenden Paukenwirbel eingeleiteten kurzen Aufschrei des Orchesters zuerst auf der Tonika als C-moll-Accord, dann auf

der Sexte als verminderter Septimenaccord (an Beethoven's gewaltige Coriolanouverture erinnernd), dem das Streichquartett in trüben Modulationen antwortet, um endlich in eine abgemessene Melodie überzuleiten, die im letzten Akte als Trauermarsch wiederkehrt und würdevoll zu einem 16taktigen Crescendo führt, wie es die Italiener seit Rossini lieben, worauf das schöne leidenschaftliche Hauptmotiv in C-moll folgt, das mit der kleinen aber lieblichen Episode in As-dur in trefflicher Durchführung dahinfließt, bis sich uns im Andante con moto befremdend ein neues Element gegenüber stellt, das an sich zwar warm und trefflich sich steigernd erfunden, die Einheit der Nummer aber total vernichtet. Das Hauptmotiv, kanonisch verarbeitet, kehrt noch einmal wieder und führt nach einer gewichtvollen Accordfolge treffich überraschend in ein Maggiore C-dur über, das in Melodie und der Quart-Sextenharmonie an Spontini's Manier erinnernd, im Stretto zum glänzenden Abschluß gelangt.

Frappant schließt sich an den C-dur-Schluß der Ouverture das E-dur der Introduktion, die kraftvoll und wild dahinbraust und nicht minder frappant in Es-dur endigt. Die Behandlung der Stimmen und des Ensembles erhebt sich wenig über die geniale Liederlichkeit Bellini's. Die Melodieführung ist nach falsch verstandener französischer Weise dem Orchester überlassen, welches sich in unnöthiger Massenhaftigkeit anspruchsvoll entfaltet und, was überhaupt im Verlaufe der Oper hervortritt, alle Elemente entwickelt, welche die moderne italienische Schule, Verdi an der Spitze, heut zu Tage charakterisirt. Dieses Durcheinander in den Trioten der Streichinstrumente und den kurzen Stößen der reich mit Blech versetzten Bläser gilt einem so eben beendeten Turnier auf der Ebene von Ashby, in dem ein fremder, Allen unbekannter Ritter der ganzen Manneskraft Englands siegreich gegenüber gestanden und selbst den hochgerühmten Tempelritter Brian überwunden hat. Der Gefeierte tritt mit geschlossenem Visir auf; sein Schild trägt das Motto: „Enterbt". Er selbst besingt in einer Cavatine, welche in Erfindung und

Schreibmanier den Bellini'schen Produkten dieser Art genau ähnelt, seine Freude, wieder auf heimathlichem Boden zu stehen. Aufgefordert, die Dame zu nennen, von welcher er den Lorbeerkranz empfangen will, deutet er auf Rovena, die schöne Mündel Cedrigo's, des Veranstalters der Festlichkeit. Vor ihr niederkniend empfängt er die Insignien des Sieges. Die Musik bewegt sich bis dahin in einer gewählten, jedoch oft gebrauchten Conversationsmanier. Da fordert Cedrigo in feierlicher Weise auf, die Siegeshymne erschallen zu lassen, worauf der ganze Chor mit den Solostimmen würdevoll einsetzt. Aber dieses ganze Andante maestoso ist, es klingt fast unglaublich, bis auf die Tonart und Figuration der Bässe hinab eine fast wörtliche Copie des begeisterten Recitativs Melchthals mit Chor im 1. Akt von Rossini's Tell, und der Kritiker bleibt in Zweifel, ob er diese Thatsache einer fast beispiellosen Naivetät oder einer nicht zu entschuldigenden Unachtsamkeit Nicolai's zuschreiben soll. Wilfried wird nun ersucht, sich zu nennen, was er unter dem Vorwande verweigert, daß ihn ein Gelübde bindet; die ihm von Cedrigo dargebotene Gastfreundschaft nimmt er zu Rovena's Freude, welcher der schöne Ritter längst nicht mehr gleichgültig ist, an, und eine feurige Cavatine in C-dur, an der sich Chor und Soli betheiligen, schließt die Introduktion.

Charakteristisch, wenngleich im Styl der modernsten italienischen Schule wird in dem folgenden Instrumentalritornell das böse Prinzip des Drama's, Brian, musikalisch eingeführt. Die Posaunen geben im Fortissimo die abgemessene, markirte Melodie in B-moll, während das Tutto des übrigen Orchesters die Accorde der Begleitung nachschlägt, wodurch der beabsichtigte unheimliche Effekt treffend hervorgerufen wird. Brian tritt auf, von widerstrebenden Gefühlen beherrscht, indem er theils über die Schmach knirscht, die ihn zum Besiegten eines fremden Unbekannten macht, theils seine Gedanken an die schöne Jüdin Rebecca hängt, die er von seinen Spähern umgeben läßt. Die letzteren Gefühle behalten in dem musikalisch schön deklamirten Recitative die

Oberhand. Trefflich finden dieſe ſanfteren Regungen durch Einführung der Harfe ihren entſprechenden muſikaliſchen Ausdruck, und es folgt eine einfache, weniger originelle Baßcavatine, die jedoch beim incalzando einen trivialen Charakter annimmt, den die gewähltere Modulation nur ſchlecht verbirgt. Da treffen die ausgeſchickten Späher ein, deren Ankunft die Staccatoaccorde im Crescendo treffend ankündigen. Der Chor erzählt im Pianiſſimo-Parlando und im Uniſono, wie er die Iſidin mit ihrem Vater habe nach York wandern ſehen, wo man ſie leicht entführen könne. Indem Soloſtimmen Strophe für Strophe, nur auf der Unterdominante, wiederholen, wird ein Effekt hervorgerufen, der die hergeflüſterte Erzählung treffend wiedergiebt. Brian iſt in Zweifel was er beginnen ſoll, während das Orcheſter, ſein eigenes von Leidenſchaften durchwühltes Innere perſonificirend, zur Entſcheidung drängt. In dem ſich daran ſchließenden Allegro moderato, im Style geſchrieben, wie ihn Verdi nachmals cultivirte, der einen Eroe fiero allerdings kläglich charakteriſirt, malen zwei epiſodiſche Takte in Es-dur ganz trefflich die unreine Gluth, die er beſingt. Einige wohlfeile Phraſen, von der Unterlage des Chors und des Orcheſters getragen, geben dieſer Nummer, in welcher bei den Aufführungen in Mailand Signor Badiali ſtets Beifallsſtürme hervorrief, einen brillanten Abſchluß.

Die folgende Scene führt uns in Cedrigo's von prächtigen Gärten umgebenes Schloß, und die Harfe leiht ihre ſchönſten Farben, um alle Reize auch muſikaliſch wiederzugeben. Der Damenchor beſingt in weniger originell als intereſſant geführter Melodie Rowena's Schönheit. Dieſe ſelbſt, erfüllt von Gefühlen für den fremden Ritter und von Ahnungen, daß es Cedrigo's vom väterlichen Hauſe verwieſener Sohn ſei, vergegenwärtigt ſich in einem vortrefflichen, theils in der alten ſtrengen Weiſe, theils ſüßſchwärmeriſch gehaltenem Recitative ſeine ganze herrliche Erſcheinung. Die folgende Romanze in Des-dur, im coquetten Concertſtyl geſchrieben, ſteht mit den Worten, wie es ja bei den Italienern oft geſchieht, im offenbarſten Widerſtreit, verſchaffte

aber mit den eingelegten Bravourvariationen der Marietta Spinach, für die sie geschrieben war, seltene Triumphe. Verminderte Septimenaccorde sind darin, wie überhaupt in der Oper mit Vorliebe und (was man der sogenannten Zukunftsmusik nicht oft nachrühmen kann) mit Glück verwendet. In einem leidenschaftlich bewegten musikalischen Bilde, das seine Muster in Auber's „Stumme gefunden hat, sehen wir Rebecca mit ihrem Vater heraneilen und hülfeflehend zu Rovena's Füßen sinken. Diese Nummer ist in ihrer Art ein Meisterstück dramatischer Conception und Schwunges und steht in dieser, in den übrigen Scenen nur zu oft vernachlässigten Beziehung mit dem großen Duett des 2. Aktes obenan. Wie herrlich ist das musikalische Motiv zu den Worten „ardisco[no] me separar dal padre", welches das schwache Mädchen völlig unterliegend darstellt, wie unübertrefflich die Tonmalerei in dem „ma già dappresso mormora suon di novelle squadre", als sie den frechen Ueberfall im Walde, dem sie nur mit Mühe entronnen sind, erzählt. Wahrlich, solche Momente sprechen für Nicolai's seltenes Talent und musikalisches Geschick besser, als alle übrigen von der Menge bejauchzten Nummern. — Höchst wohlthuend, wie wenn sie sich, nachdem sie ihr Leiden geklagt, nunmehr gesammelt habe, folgt nun ein sanftes Adagio in F-moll, dann F-dur, welches Bellini'schen Produkten dieser Art genau ähnelt. Rovena tröstet die Trauernde und verspricht ihr um so sichreren Schutz, als in ihren Mauern der Held von Ashby weile. Dieser Name wirkt elektrisch auf Rebecca und befeuert ihre Dankesworte, die allerdings musikalisch kaum mehr wie trivial klingen und nur bei den zur Seite gesprochenen Worten der Jüdin sich zu höherer Weihe erheben, worauf diese Nummer im Più mosso feurig abschließt. — Kaum ist die Bühne leer geworden, als bekannte Klänge die Ankunft Brian's und seiner Begleiter ankündigen, die sich auf ihres Herrn Geheiß zurückziehen, um seines Winkes zur Entführung Rebecca's bereit zu sein. Darauf läßt er seinen Schildknappen ins Horn stoßen, ein Ruf, der Cedrigo mit einigen

unbewaffneten Dienern herausführt. Des Letzteren Ueberraschung, Brian vor sich zu sehen, ist treffend durch den Harmoniewechsel ausgedrückt. Auf seine Frage, was ihn hergeführt, verlangt Brian die Auslieferung Rebecca's, die er als seine Sclavin vindicirt. Damit sie sich rechtfertige, läßt sie Cedrigo rufen, und mit ihrem, ihres Vaters und Rovena's Auftreten beginnt das erste Finale, musikalisch sich anfänglich nicht über die gewöhnliche Conversationsmanier erhebend. Rebecca vertheidigt sich vergebens durch ihre Worte, unterstützt von den Uebrigen, aber Brian erklärt, sein Recht durch das Schwert zu beweisen. Da tritt ihm Wilfried im offenen Visir entgegen und wird von Cedrigo, in dem Zorn und Kindesliebe kämpfen, als Sohn erkannt. Und hier beginnt jenes berühmte Adagio-Sextett in Des-dur, die Stimmen anfangs a capella, bis bei Eintritt des Chors das Streichquartett in Figuration hinzutritt, während die Bläser die Harmonie aushalten. Die schönste Wirkung rufen aber die Violinen hervor, die mit den melodieführenden Stimmen in Unisono gehen. Dieses im Vocalsatz vortrefflich gearbeitete Stück ist leider fast wörtlich einem Donizetti'schen Muster entnommen, was allerdings nicht seiner Schönheit, wohl aber seiner Originalität schadet. Es ist übrigens allenthalben mit Enthusiasmus und da Capo aufgenommen worden. — In der Stretta des Finale erklärt Wilfried, er werde Rebecca schützen; Brian verhöhnt ihn und ruft seine Bewaffneten. Das sich nun entspinnende Getümmel malen die Instrumente in ununterbrochenen Trielen- und Achtelgängen. Die übrige Ausführung ist in der herkömmlichen italienischen Weise, ohne daß jedoch bedeutendere Motive hervortreten. Dagegen ist die Arbeit in den Stimmen und im Orchester hoch anzurechnen, und der Schluß vom Poco più an ist von fortreißender Wirkung. Die Uebermacht behält in dem ungleichen Kampf auf der Bühne, in dem die Wuth der Krieger, die Angst des Vaters und der Tochter und die Verwünschungen der Weiber treffliche Contraste bieten, die Ober-

hand, und Rebecca wird ohnmächtig von ihren Feinden weggeschleppt.

Der zweite Akt führt uns in ein Thurmgemach der Comthurei der Templer. Nach einigen einleitenden verminderten Septimenaccorden und ihren Auflösungen erhebt sich der Vorhang, und wir erblicken Rebecca schlafend. Sanfte Klänge der Hörner und Flöten, über welche dann die Harfe ihr verklärendes Licht wirft, begleiten ihre Träume, die, wie uns die folgende liebessehnsüchtige Cantilene (nicht frei von Reminiscenzen an das Harfenritornell des 1. Aktes von Donizetti's Lucia) lehrt, bei Wilfried weilen, dessen Name auch seufzend über ihre Lippen gleitet. Im träumerischen Recitativ, nur unterbrochen von der Instrumentalcantilene erinnert sie sich, wie sie einst den Todtwunden durch ihre Pflege dem Leben wiedergeschenkt habe, und wie seit jener Zeit ihr Herz ihm gehöre. Da fährt sie auf, sieht sich in den fremden Räumen und erinnert sich nach und nach der entsetzlichen Gegenwart, die sie mit Verzweiflung erfüllt und den höchsten Grad erreicht, als, charakterisirt durch ein Fragment aus jener Melodie der Posaunen im ersten Akte, Brian eintritt und ihr begreiflich macht, daß jeder Fluchtversuch vergeblich sei. Er erklärt ihr seine Liebe, die sie mit Abscheu zurückweist. Die im höchsten musikalischen Affekt ausgestoßenen Worte „Orror mi fai" und die folgenden Worte sind von dem treffendsten dramatischen Effekt. Vergebens sind alle Bitten Brian's, alle Drohungen und die Entdeckung, daß sie beide verloren seien, wenn es bekannt würde, daß sie in der Comthurei weile. Die Musik nimmt bei diesen Worten einen leidenschaftlichen Charakter an, wie wir ihn ganz ähnlich in Donizetti's Belisar wiederfinden. Außer sich vor Liebesgluth sinkt er zu ihren Füßen und sucht sie durch eine tief empfundene Cantilene, im neu-italienischen Styl componirt, zu rühren. Der Des-dur-Melodie antwortet Rebecca stolz in A-dur, bis sich aus dem affrettando und seinen Drohungen sehr schön Des-dur wieder hervorwindet und bis zu dem höchsten Affekt emporsteigt, den es

auf dem verminderten Septimenaccorde findet. Hier ist zugleich der Höhepunkt des Duetts, das, wie schon bemerkt, zu den trefflichsten Nummern der Oper gehört, zu finden. Die Leidenschaft in dem Folgenden ist eine mehr künstliche, wie natürliche und wird durch das Unisono beider Stimmen nur scheinbar bezeichnet. Brian stürzt, als er Bitten und Drohungen verschwendet sieht, auf Rebecca zu, um sie mit Gewalt zu der Seinigen zu machen, worauf sie im schnell gefundenen Heroismus zu den chromatischen Gängen der Bässe auf den Balkon eilt und erklärt, daß sie mit einem Schritte frei sei. Zu dem wohl motivirten Wechsel der Tonart im letzten Moment der Steigerung, ertönt von fern die Trompete, welche die Ankunft des Großmeisters verkündigt. Brian sagt ihr, daß sie nun Beide verloren wären, eine Nachricht, die Rebecca im Gefühl ihrer Tugend gefaßt hinnimmt.

Zu den Klängen eines charakteristischen Marsches in C-dur versammeln sich im Waffensaal der Comburei die Ritter des Tempelordens. Ihr Chor ist in seinen Modulationen eine treffliche musikalische Interpretation des glaubenseifrigen Fanatismus, den sie besingen. Allerdings erscheinen nach italienischer Weise auch hier die Singstimmen als das Entbehrliche, das Orchester als das Wesentliche. Der Großmeister Lucas lobt ihren Muth und läßt sie auf die Vernichtung der Feinde des Tempels schwören. Da stürzt Isaac herbei und fleht um Rückgabe seiner Tochter, welche nach diesem Schloß gebracht sei. Lucas beschuldigt sie der Zauberei und befiehlt, sie nach dem Gerichtssaal zu bringen, während der Chor ihren Tod verlangt. Da Brian sie, trotz allgemeiner Aufforderung, nicht vertheidigt, so eilt Alles in den anstoßenden Saal, wo der Flammentod über sie ausgesprochen wird. Nur Brian bleibt zurück, seinem bösen Bewußtsein preisgegeben. Sein Gebet für ihre Rettung, ganz im Bellini'schen Style geschrieben, ermangelt des musikalischen Flusses, welcher die Arbeit von der Inspiration unterscheidet. Da naht ein Herold, umgeben von Rittern und übergiebt ihm im Namen

des Gerichtes den Handschuh zum Zeichen, daß das Gottesgericht über die Jüdin walten solle, falls sich ein Vertheidiger ihres Rechts im Kampfe Brian gegenüber stellen wolle, während sie im Gegenfalle in den Flammen sterben solle. Am Bedeutendsten in musikalischer Hinsicht erscheint in dieser Scene der Chor, welcher schauerlich im Unisono h festhält, während die Posaunen die Melodie in Triolen führen, wozu die nachher eintretenden Achtel einen gewichtigen Contrast bilden. Brian schildert seine Verzweiflung in einem schönen Motiv C-moll, das nach Es-dur und C-dur modulirt und zu dem der Chor begleitend tritt. Dennoch hat die ganze Nummer einen untergeordneten musikalischen Werth, indem sie sich, den Albernheiten des Textes gegenüber, in allgemeinen Phrasen und Gemeinplätzen ergeht.

Die folgende Scene führt uns wieder in das angelsächsische Schloß, wo Cedrigo seines tapferen Sohnes und seines alten Zornes gegen ihn gedenkt. Da naht Wilfried und fleht in rührenden Melodieen, zu denen in vortrefflicher Stimmführung Cedrigo's Stimme tritt, um Verzeihung des Fehltritts, der ihn einst gegen den Willen des Vaters mit Richard Löwenherz gegen die Ungläubigen ziehen ließ. Cedrigo ringt nach Strenge, während Rovena ihre Bitten mit denen Wilfried's vereinigt, Sätze, die uns wieder wohlthuend die deutsche Abkunft des Componisten fühlen lassen. Nach kurzem Kampfe spricht der Vater endlich das Wort der Versöhnung und vereinigt die beiden Liebenden. In begeisterter Freude singen alle Drei ihr Glück, und in immer mehr sich steigernder Bewegung schließt dieses schöne Terzett, sowie überhaupt der zweite Akt.

Beim Beginn des letzten Aktes versammeln sich die Templer unter den Klängen jenes charakteristischen Marsches aus dem zweiten Akte auf dem Platze vor der Comthurei, wo bereits der Scheiterhaufen seines Opfers harrt. Lucas befiehlt, das erste Zeichen zu geben, ob sich vielleicht ein Kämpfer finde, und die Verurtheilte herbeizuführen. Ein Trommelwirbel ertönt, und die Trompeten schmettern eine herausfordernde Fanfare in's Weite.

Zu den Klängen des Trauermarſches und den Klagen der Weiber, wie wir ſie bereits aus der Ouverture kennen, tritt Rebecca auf. Charakteriſtiſch und eigenthümlich ſchön iſt der Eintritt der Männerſtimmen, beſonders wo die Frauen zu dem Paukenwirbel ihr „Infelice!“ mit hineinrufen. Der ganze Satz ſchließt, dem Ernſte des Ganzen entſprechend, würdevoll und feierlich. Lucas läßt das Signal wiederholen, und als ſich noch immer kein Kämpfer findet, befiehlt er, dem Gerichte freien Lauf zu laſſen. Schon ſteht Rebecca unter den Trauerklängen des Orcheſters auf dem Scheiterhaufen, ſchon ſind die Fackeln geſenkt, um ihn anzuzünden, als Trompetenklänge und die Staccatobewegung im Crescendo der Inſtrumente die Ankunft eines Ritters verkünden. „Un cavalier, un cavalier, un cavalier“ tönt es denn auch freudig aus dem Munde der Weiber. Aber Rebecca enteilt dem Scheiterhaufen und ſinkt außer Faſſung vor Wilfried, der mit ihrem Vater, Cedrigo und ſächſiſchen Rittern zu ihrer Rettung eintrifft, ins Knie. Dieſe Scene iſt muſikaliſch mit den einfachſten und rührendſten Farben geſchildert. Weniger gelungen und mehr allgemein converſationell iſt die nun folgende Herausforderung Wilfried's dem bebenden Brian gegenüber, die erſt in dem Sextett mit Chor wieder in, dem dramatiſchen Ausdruck entſprechendere Bahnen lenkt. Brian will der Ausforderung genügen, um die Schmach von Ashby abzuwaſchen, und die Gegner, ſowie alle Theilnehmenden verlaſſen, während das Orcheſter das letzte muſikaliſche Motiv aufnimmt und mit einer, franzöſiſchen Muſtern entlehnten Baßfiguration durchführt, die Scene, auf der nur Rebecca, Iſaak und die Frauen zurückbleiben. Das nun folgende Gebet iſt ein Meiſterſtück der Modulation, wie es kein italieniſcher Maeſtro hätte zu Stande bringen können. Im ſtreng kirchlichen Style geſchrieben, entbehrt es am Schluß auch nicht der feierlichen Modulationen durch die Scala in den Mittelſtimmen, womit die alten katholiſchen Kirchengeſänge in der Regel ſchließen. Da erſchallt Siegesgeſchrei. Die Muſik malt treffend die ängſtliche Spannung der Zurückgebliebenen.

Brian ist gefallen und Wilfried kehrt als Sieger zurück aus dem Kampfe, den Gott selbst entschieden hat. Isaac und Rebecca stürzen zu seinen Füßen, und letztere aufgelöst von Wehmuth und Schmerz, fleht in einer musikalisch wahr und schön geschilderten Situation um die Vergünstigung, in seiner Nähe leben zu können, da ihr das Dasein fern von ihm verhaßt sei. Diese D-moll-Melodie ist tief empfunden, und es ist eine schöne Intention, daß der Mund der Instrumente rallentando da antwortet, wo Wilfried nicht das harte Wort sprechen kann. Wie herrlich empfunden ist das Lento F-dur „Tremante io ti guardava, pe' giorni tuoi pregava", bis kräftig und doch sanft der D-dur-Satz hervortritt, der von den durch den Tod gestillten Hoffnungen spricht. Gleichfalls schön ist der nun folgende Chor, der im würdigsten Style zur Schlußcavatine Wilfried's überleitet, worin er sie bittet, seiner zu vergessen und glücklich zu sein. Die Melodie ist hier in ihrer Einfachheit, die sie auch schnell populär gemacht hat, sehr glücklich erfunden. Die einzige Ausweichung von D-dur nach Fis-dur ist die allernatürlichste, und der in gezogenen Tönen harmonisch mitwirkende sanft schmeichelnde Gesang der Celli ist von ausgezeichneter Wirkung. Rasch folgt nun der Schluß der Oper, indem Wilfried scheidet, Rebecca ohnmächtig in ihres Vaters Arme sinkt und der Chor den Abziehenden preist, so daß der günstige Eindruck der Schlußcavatine ein nachhaltender, auf das Werk zurückwirkender bleibt.

Fassen wir nach dieser Analyse unsere zerstreuten musikalischen Bemerkungen zu einem Urtheile zusammen, welches freilich nicht mit dem Maßstabe messen darf, den wir an unsere deutschen Opern zu legen gewohnt sind, wo wir Ausdruck, Charakteristik und Wahrheit als erste Bedingnisse stellen, so haben wir in dem Templario ein sehr achtbares Werk zu erblicken. Indem es sich ganz der Bellini'schen Moderichtung anschließt und auch nicht frei von den Einwirkungen Donizetti's, besonders seiner Lucia ist, verliert es allerdings das Prädicat der Originalität und auch seine Lebensdauer wird von der Geschmacksrichtung

der Mode bedingt ſein, allein ein Blick in das Werk ſelbſt zeigt uns andererſeits Vorzüge, die kein Italiener in dem Maße entwickelte, nämlich gründlichere Harmonieen und gehaltvollere Inſtrumentirung. Dieſe Vorzüge wiegen den Italienern gegenüber, die, wie ihre Werke zeigen, weder den Contrapunkt, noch die Geſetze der Harmonik zu kennen ſcheinen, ſehr ſchwer. So erſcheint denn der Templario des deutſchen Componiſten Nicolai als ein Jugendfehler, wie ihn nur die ſtets glückliche und heitere Italia mit ihrem wolkenloſen Himmel, den ſchmeichleriſch ſüßen Tönen ihrer Sänger und den gaukleriſch üppigen Vorſpiegelungen eines ſchnell erworbenen Ruhmes hervorrufen konnte.

Der Aufführung des Templario in Turin, im Mai 1840, war als Novität Roſſini's genialer Tell vorangegangen, und in dieſem ſo ungleichem Kampfe war trotzdem der Erſtere Sieger geblieben. Tell hatte gänzlich mißfallen; man hatte ihm, ſehr bezeichnend für den Standpunkt italieniſcher Kritik, den Vorwurf gemacht, er ſei zu gelehrt geſchrieben. Um ſo glänzender war freilich die Aufnahme der Nicolai'ſchen Oper, und ſie ſteigerte ſich im Verlaufe des Werkes zu einem ſeltenen Enthuſiasmus, begleitet vom Hervorruf des Componiſten, der wiederholt erſcheinen mußte und die Ehre des Abends mit den Koryphäen Signora Marini (Rebecca), Abbadia (Rovena), Signor Salvi (Wilfried), Badiali (Brian) und Botticelli (Cedrigo) theilte; der berühmte Roſſi ſang die kleine Parthie des Lucas.

Die Oper blieb das Lieblingsſtück des Carnevals von 1840 und erlebte auch ſpäter viele Vorſtellungen. Der Ruhm Nicolai's war damit entſchieden und nahm ſeinen Lauf durch ganz Italien und ſeine bedeutenderen Bühnen. Von den größten war es zunächſt Mailand, welches nach den Erfolgen in Turin dieſes Werk im Auguſt 1840 zur Aufführung brachte und in den Ausbrüchen ſeines Enthuſiasmus jenes faſt noch überbot. Bis auf den Brian, den Ferlotti darſtellte, deſſen Stimme, trotz mancher vortrefflichen Momente für die Räume der Scala nicht aus-

reichte, waren es großentheils dieſelben Künſtler, die Nicolai's Werk zu ſo ſeltenen Ehren brachten. Die Recenſionen überboten ſich in Lobpreiſungen und prophezeiten eine neue Epoche der Muſik. Solchen unförderlichen Demonſtrationen gegenüber hat uns ein Correſpondenzartikel in der Revue et Gazette musicale de Paris, datirt Mailand, 18. Auguſt 1840, überraſcht, der den Gegenſtand um Vieles würdiger und entſprechender behandelt. Er beginnt, deutſch überſetzt:

„Der hiſtoriſche Roman, oder beſſer geſagt, die ſchöne Dichtung Ivanhoe von Walther Scott lieferte dem Dichter Marini den Stoff zu einem Operntexte, welchen Nicolai für das königliche Theater zu Turin in Muſik ſetzte und welchen die Scala zur Eröffnung ihrer Herbſtſaiſon wählte. Wir wollen auf keine ſpecielle Analyſe des Werks des jungen Preußiſchen Meiſters eingehen, zumal es nicht der Art iſt, daß es eine ſcharfe kritiſche Prüfung auszuhalten vermöchte, womit nicht geſagt ſein ſoll, daß das Ganze nicht von einer bedeutenden Inſpiration und künſtleriſchen Gluth Zeugniß gäbe, aber es enthält auch große Verirrungen und noch öfter Nachahmungen und Reminiscenzen. Alles in Allem verſpricht der Componiſt bei Eifer und Uebung Außerordentliches für die Zukunft. Die erſte Tenorcavatine, das Duo zwiſchen Tenor und Baß, zwiſchen Baß und Sopran und das Sextett des dritten Aktes ſind, ohne den Stempel außerordentlicher Originalität zu tragen, ſehr gut gearbeitete und wirkſame Nummern. Die Inſtrumentation iſt trefflich, aber im Stretto des erſten Aktes ein wahrer Miſchmaſch von rauſchenden Accordphraſen mit obligatem Lärm, wie ihn der Zeitgeſchmack hervorgerufen hat.“

Auch in Mailand wurde der Templer unzählig oft wiederholt und u. A. als Feſtoper während der Anweſenheit der geiſtreichen Großfürſtin Helene von Rußland, im September 1840 gegeben.

Die nächſte Bühne, welche nach dieſer intereſſanten Novität griff, war San Carlo in Neapel, und auch hier war der Bei-

fall ein ſtürmiſcher, noch nicht dageweſener. Es würde zu weit führen, wollten wir alle zahlreichen Theater Italiens in der Reihenfolge anführen, wie ſie dieſe Oper aufführten und aufnahmen,*) bemerken aber müſſen wir, daß Nicolai, auf den Alles ſeines italieniſch klingenden Namens wegen mit Stolz als Landsmann herabſah und deshalb in die Reihe der acht größten italieniſchen Operncomponiſten, nämlich: Roſſini, Bellini, Donizetti, Mercadante, Ricci, Pacini, Coccia, Coppola als neunten mit aufnahm, ſeltene Ehren empfing.

Aber auch außerhalb Italiens verbreiteten die italieniſchen Sänger Nicolai's Ruf. Zunächſt führte das Kärnthnerthortheater in Wien den Templer, mit der vom Componiſten für die herrliche Sopranſtimme der Tadolini umgeſetzten Altpartbie der Rebecca, auf, und auch Wien war nur ein Echo der italieniſchen Theater. Viele Favoritſtücke wanderten auf die Drehorgeln, wo ſie Jahre lang vegetirten. Es folgten mit gleichem Glück 1841 Barcelona und Malaga, im Juli 1842 Peſth, 1843 Granada, 1844 Berlin, 1846 Petersburg, ja, bis nach Conſtantinopel und New-York nahm der Templer ſeine Wallfahrt und wand ſeinem Componiſten einen Lorbeerkranz, wie ihn außer Meyerbeer neuerdings kein deutſcher Künſtler in Italien errungen hat.

Außer dem Klavierauszug des Templers, welcher in Mailand bei Lucca, in Paris bei Schleſinger und in London bei Cramer, Addiſon und Beale erſchien, gelangten noch die verſchiedenſten Arrangements für Piano zu zwei und vier Händen, für Piano und Flöte, für Streich-, für Flötenquartett, für zwei und eine Violine und Flöte, wie es das Bedürfniß der Dilettanten erheiſchte, ſowie Potpourris dieſer Oper, von denen die Diabelli'ſchen vier Hefte die beſten ſind, zum Druck.

Es kann nicht Wunder nehmen, daß Nicolai nach ſolchen ſeltenen Erfolgen mit Aufträgen von Seiten der Theaterdirek-

*) Mit theilweiſe verändertem Texte machte der Templario noch 1845 unter dem Namen »Theodosia« in Palermo Furore.

tionen wahrhaft bestürmt wurde. Von den ihm vorliegenden Textbüchern schwankte er zwischen einem antiken und einem ritterlich romantischen Stoff, für welche beide er die nothwendige Befähigung zu besitzen glaubte. Da er aber mit einem Buche aus der mittelalterlichen Zeit ein so entschiedenes Glück gefunden hatte, so legte er die „Proserpina" vorläufig bei Seite und schrieb „Odoardo e Gildippe", welche in Genua 1840 zur Aufführung kam, aber nur getheilten Beifall fand, so daß sie bald vom Repertoire für immer verschwand. Da auch von dieser Oper bis auf eine wirklich schöne Cavatine für Mezzosopran Nichts im Druck erschienen ist, so müssen wir auf ein Urtheil über dieses Werk verzichten.

In Folge vieler körperlicher und geistiger Anstrengungen durch Reisen, Componiren u. s. w. begann um diese Zeit Nicolai ernstlich zu kränkeln. Seine seltene That- und Willenskraft setzte ihn über seinen Zustand hinweg und ermuthigte ihn, noch in demselben Jahre eine neue Oper zu schreiben, die er der Scala, dem Theater, wo er so seltene Erfolge errungen, versprochen hatte. Diese Oper, „il Proscritto", in der nachmals verbesserten Gestalt, wie sie uns vorliegt, ist in jeder Beziehung ein bedeutendes Werk zu nennen, das den Templer weit überragt, weshalb wir nicht verfehlen werden, auf diese Oper, wie sie aus der umarbeitenden Hand des jungen Meisters später in Wien hervorging, an Ort und Stelle näher einzugehen. Hier haben wir nur zu erwähnen, daß diese Oper in Mailand nur den Beifall des gebildeten Publikums fand, das in dem jugendlich frischen und edlen Genius Nicolai's, der die tiefste dichterische Auffassung mit einem reichen musikalischen Talent und einer gediegenen wissenschaftlichen Musikbildung zu vereinigen anfing, den Begründer einer schöneren Aera der Musik und der Rückkehr zum Einfachen zu ahnen begann. Die Massen wandten sich, wie schon angedeutet worden, kalt von diesem Werke ab, und doch stand es in der Einheit seines Styls, in der zarten innigen und großartigen Auffassung des Gedichtes und in der Charak-

terisirung der Personen für die italienische Oper fast mustergültig da.

Aber auch durch den weniger bedeutenden Erfolg des „Proscritto" ließ sich Nicolai nicht abhalten, an weiteren Opern zu arbeiten, und es waren theils „Proserpina", theils, [illegible] ihn plötzlich die urkräftigen und komischen Personen des Shakespeareschen Volkslustspiels zu interessiren begannen und er einen ausreichenden Fonds musikalischen Humors zur Composition einer feineren komischen Oper in sich verspürte, die nachmaligen „lustigen Weiber von Windsor", für die er selbst den Librettoplan entwarf, um ihn von einem italienischen Dichter versificiren zu lassen, welche seine ausschließliche Thätigkeit in Anspruch nahmen. Doch beide Werke sollten, vielleicht zu ihrem Glücke, in Italien nicht zu Ende kommen, ja, das letztere gedieh nicht weit über die Introduktion hinaus, als er plötzlich einen ehrenvollen Ruf als erster Kapellmeister an der k. k. Hofoper nach Wien erhielt. Dieses Amt war seit Conradin Kreutzer's Abgang aus Wien 1840 mit diesem nur noch nominell besetzt gewesen, und man hatte länger als ein Jahr mit der Wiederbesetzung geschwankt. Denn diese Stellung war in der That die wichtigste ihrer Art in Deutschland; sie erforderte nicht allein einen tüchtigen Dirigenten und erfahrenen Kenner der Vokal- und Instrumentalmusik, sondern, da die deutsche mit der italienischen Oper an der Hofopernbühne saisonweise alternirte, einen Musiker, der die beiden heterogenen Style genau kannte und ohne Parteilichkeit in Beiden das Gute und Schöne zu schätzen wußte. Solche Vorzüge waren, wie sie es noch heute sind, auch damals Raritäten, und so schwankte, wie gesagt, die Wahl ziemlich lange, bis sie endlich, hauptsächlich auf Ballochino's, des Hofopernpächters Empfehlung, auf Nicolai, den er bereits in Mailand hatte kennen und schätzen lernen, fiel, der nach Beseitigung einiger leichtwiegenden Bedenklichkeiten denn auch die officielle Berufung erhielt. Gerade diese Würde hatte aber unserem Künstler schon seit seinem ersten kürzeren Aufenthalte in Wien

faſt wie ein Ideal vorgeſchwebt. Es bedurfte deshalb eines nur kurzen Entſchluſſes von ſeiner Seite, um das ſchwärmeriſch geliebte Italien zu verlaſſen, auf alle weiteren dort zu ſammelnden Lorbeern zu verzichten und ſeiner neuen Heimath zuzueilen. Der ausgeſetzte Gehalt betrug, nebenbei geſagt, 2000 Gulden jährlich; der Contrakt umfaßte drei Jahre, gewährte alljährlich einen zweimonatlichen Urlaub und ſchrieb die Verpflichtung vor, in dieſer Zeit der Direktion eine neue deutſche Oper zu liefern.

Ehe wir jedoch mit unſerem Nicolai Italien verlaſſen, müſſen wir mit kurzen Worten die Reſultate ſeines Aufenthaltes in dieſem Lande zuſammenfaſſen. Denn wenn er auch für die italieniſche Kunſt eine nur vorübergehende glänzende Erſcheinung war, ſo iſt er doch, wie Meyerbeer, und faſt noch mehr, von entſchiedenem Einfluß auf die dortige locale Muſikrichtung geweſen, und mit ihm beginnt ſtreng genommen die neueſte Epoche der italieniſchen Oper, deren Mittelpunkt Verdi, der heutige Gott des Tages, iſt. Ohne Meyerbeer und Nicolai aber läßt ſich eine Verdiſche Muſik weder denken noch erklären. Wir müſſen auf dieſen Punkt, der in unſere Biographie ſchlägt, etwas ſpecieller eingehen, um nicht anſcheinend Uebertriebenes zu behaupten.

Wenn Meyerbeer in dem von Roſſini geſchaffenen Genre arbeitend und alle Stadien deſſelben durchlaufend, vermöge eigener angeborner Genialität und einer hohen techniſchen Meiſterſchaft bis zu einer dramatiſch-muſtergültigen Vollendung im Robert, den Hugenotten und Propheten gelangte, ein Standpunkt, den Roſſini, bei dem erſterer Vorzug den letzteren allzuweit überwog, in ſeiner „Belagerung", mehr noch in ſeinem „Tell" nur annähernd erreichte, ſo mußte auch Nicolai ſeinen Muſterſtyl, den Belliniſchen, bis zu einer gewiſſen Vollendung oder einem Abſchluſſe bringen, wie ihn ſeine künſtleriſche Individualität bedingte. Indem ihm jedoch die Quelle der melodiſchen Erfindung nicht ſo ergiebig floß, wie Bellini, überhaupt auch dieſe Art der Melodie, ihrer Natur nach, bald Monotonie

und Einförmigkeit hervorrufen mußte, sah sich Nicolai genöthigt, durch harmonische und orchestrale Combinationen, in deren Verwendung ihm kein italienischer Componist gleichkam, die einem größeren Kunstwerke nothwendige Abwechselung hervorzurufen. Daher stammt die bei Analyse des Templers erwähnte Vorliebe für den verminderten Septimenaccord, für den übermäßigen Dreiklang, überhaupt für Steigerung und Harmonieenfolgen, welche die Bellinismen oft so frappant ausstaffiren. Auch in instrumentaler Hinsicht ging er einen Schritt weiter, als die italienische Oper vor ihm zugelassen hatte, indem er das ihm von Berlin aus bekannte Spontini'sche Orchester adoptirte und den Bässen durch eine Versetzung von drei Posaunen und einer Tuba die energischste Kraft und Wirkung gab. Mitten in diesen Bestrebungen tauchte Verdi auf, der nicht in dem Maße begabt, um in Hinsicht der Erfindung eine selbstständige Stellung neben Rossini, Bellini und Donizetti einzunehmen, sich auf die Entwickelung anderer Kunstprinzipien angewiesen sah. Den Mangel an Erfindung suchte er gleichfalls durch harmonische Combinationen zu verdecken. Indem er aber in dieser Beziehung an die wissenschaftliche Durchbildung Nicolai's nicht [illegible]reichte, begnügte er sich mit leichter zu findenden Combinationen, die, trotz mancher zu Tage tretenden Armuth, eine gewisse Arroganz der Ausstattung frappant machen mußte. Auf die Massen angewiesen, führte er Nicolai's Orchester gleichfalls und für die Folgezeit entscheidend in das italienische Theater ein, aber während Nicolai die Hervorkehrung blendender instrumentaler Effekte verschmäht hatte, wozu, wie die französische Schule, Meyerbeer an der Spitze, beweist, complicirtere Kräfte so geeignet sind, neigte Verdi, oft noch zwischen Donizetti und Meyerbeer schwankend, entschieden zu dem Letzteren, ohne jedoch auch dessen feine geistreiche Combination zu besitzen. So wurde seine Instrumentation nicht allein hausbacken, sondern auch einseitig, gelangte aber zu einer gewissen Berechtigung und dürfte, als noch heute dominirend, mit dem Namen franco-italienischer Styl zu be-

zeichnen sein. Sind so die Bemühungen des Maestro Nicolai,*) oder des Maestro Nicolino, wie ihn die Italiener scherzweise nannten, folgereich für die spätere italienische Oper gewesen, so opferte er mit dem Abtreten von dem Schauplatze seiner bisherigen Wirksamkeit im Nu alle Vortheile, die seinen Namen bei längerem Verweilen ruhmvoll krönen mußten, und Deutschland war ihm keine geringe Revanche für seine Verzichtleistung schuldig. Es hat sie geleistet, indem es, freilich erst nach seinem Tode, sein deutsch und in Deutschland geschaffenes Meisterwerk und folglich auch ihn selbst mit begeistertem Lobe anerkannte. Können wir übrigens von unserem deutschen Standpunkte aus die von Nicolai in Italien eingeschlagene Richtung nicht durchaus billigen, so müssen wir dennoch vielem Gelungenen und Meisterhaften unsere Anerkennung zollen. Eine solche Periode, die auch für seine weitere Künstlerlaufbahn folgereich und segenbringend sein sollte, zeigt Nicolai's Leben, ähnlich dem Feuer im Innern des Vulkans, das Jahre lang ruhen und unbekannte Richtungen nehmen kann, endlich aber mit Macht durchbricht und mit seinem Lichte immer neuen Glanz hervorbringt.

In Wien Anfang April 1841 angekommen, setzte Nicolai zunächst seinen Templario in Scene und dirigirte die ersten Vorstellungen, die zu wahren Musteraufführungen wurden und ihm Ruhm und Ehre einbrachten. Dann reiste er über Krakau nach Warschau, wo er nach langer Trennung seine Mutter wiedersah und umarmte und durch eine monatliche Pension dauernd unterstützte. Nach kurzem Aufenthalte kehrte er nach Wien zurück.

In Wien selbst herrschte zur Zeit der Ankunft Nicolai's ein reges Musiktreiben, das in dem damals erwachenden, leider aber nicht lange anhaltenden Sinne für das Höhere und Bessere seinen Stützpunkt fand und den klassischen Boden eines Mozart

*) Diesen jedem Künstler von Bedeutung in Italien beigelegten Titel führte er rechtmäßig schon 1836, wo er als solcher Ehrenmitglied der St. Cäcilengesellschaft in Rom und der philharmonischen Akademie in Bologna wurde.

und Beethoven wieder seiner alten Bedeutsamkeit zuführen mußte. Mit diesen Bestrebungen trat Nicolai sofort in den innigsten Rapport und sein ganzer Aufenthalt in Wien ist fast nichts Anderes als eine Erzählung der Früchte dieser Wechselwirkungen, die das musikalische Wien noch heutigen Tages dankbar anerkennt.

Es war am Abend des 27. August 1841, als in dem freundlichen Sommertheater zu Hietzing bei Wien das lebhafte Gespräch eines Unbekannten mit seinem Begleiter über musikalische Tagesfragen die Aufmerksamkeit der zunächst Sitzenden erregte. Er verweilte in der dort stattfindenden Soirée bis nach dem Vortrag der großen Arie aus „il Templario", durch Signora Cerini, welche sehr beklatscht wurde, worauf er sich nicht ohne einige Sarkasmen auf die musikalisch-deklamatorische Akademie, in der gar Nichts deklamirt wurde, entfernte. Vergeblich fragte man sich nach dem Namen dieser jedenfalls bedeutenden Persönlichkeit; er sollte erst einige Zeit nachher keinem Wiener mehr ein Geheimniß sein, denn bald darauf ergriff Otto Nicolai, er war nämlich jener Unbekannte, den Kapellmeisterstab der Hofoperbühne nächst dem Kärnthner Thore.

Dieses Theater befand sich damals, wie zum Theil noch heute, in Beziehung seiner Administration in eigenthümlichen Verhältnissen, die wir ganz kurz entwickeln müssen.

Während fast alle Hofbühnen der Welt in administrativer Beziehung unter der obersten Leitung eines von der Regentschaft eingesetzten Intendanten stehen, behaupteten die Verwaltung des Kärnthnerthortheaters zwei Pächter, von denen der Eine, Carlo Ballochino, die Administration der deutschen Oper, der Andere, Bartolomeo Merelli, die der italienischen, welche in den Monaten April, Mai und Juni zu mindestens 80 Vorstellungen die deutsche Oper und die Ballets abwechselte, versah. Sie setzten die Verwaltungsbeamten ein und ab und hatten bei Engagement der wirklich k. k. Theaterbeamten eine mitsprechende, ja zum Theil entscheidende Stimme. Zu diesen Rechten und den daraus erwachsenden Vortheilen erhielten die Pächter einen jährlichen

Zuſchuß von 75,000 Gulden, mußten aber alle ſonſt erwachſenden Deficits aus ihrer Taſche zahlen, wie ihnen auch im Gegenfall aller Gewinn zufiel. Ob eine ſolche Art der Verwaltung, wenn ſie nicht in den Händen völlig uneigennütziger Kunſtmäcene ſich befindet, zu billigen ſei und zur Ehre des Kunſtinſtituts ausſchlägt, und ob es überhaupt gerathen iſt, einem Italiener freie Hand zur Cultur der deutſchen Oper zu geben, darauf kommen wir im weiteren Verlaufe unſeres Gegenſtandes zurück. Für jetzt können wir nur behaupten, daß ſich die Oper damals in wirklich glänzenden Umſtänden befand, und daß dieſe Bühne, wie ſie eben war, die einzige Deutſchlands geweſen, wo Nicolai ein ausreichendes Feld für ſeine großartigen Ideen finden konnte.

Denn unter ſeine Leitung wurde ein tüchtiges, kunſterfahrenes Orcheſter geſtellt, welches außer den 7 Soloſpielern, lauter Namen erſten Ranges, 20 Violiniſten, 6 Bratſchiſten, 6 Celliſten, 6 Contrabaſſiſten, 4 Flautiſten, 4 Oboiſten, 4 Clarinettiſten, 6 Waldhorniſten, 4 Fagottiſten, 4 Poſauniſten, 4 Trompeter und 2 Tympaniſten zählte, die zunächſt unter 3 Orcheſterdirektoren (Helmesberger, Grutſch und Greidl), dann unter den Kapellmeiſtern Heinrich Proch und Reuling ſtanden, denen wieder Nicolai als erſter Kapellmeiſter vorgeſetzt war.

An vokalen Kräften ferner fand er in der deutſchen Oper ausgezeichnete Namen, wie die Haſſelt-Barth, Treffz, Rottes, Lutzer (zu denen in ſpäterer Zeit die Stöckl-Heinefetter, Rey und Zerr traten), ſowie die Herren Erl, Kraus, Pfiſter (ſpäter noch Ander), Draxler, Standigl, in der italieniſchen Oper die Damen Tadolini (an deren Stelle ſpäter die Tachinardi-Perſiani, Tedesco und Alboni traten), Marini, Brambilla, Salvini, die Herren Donzelli, Moriani, Badiali, Donatelli (ſpäter Calzolari und Labocetta) und den unübertrefflichen Baſſo-Buffo Rovere vor.

Nicolai's begeiſterter und begeiſternder Eifer und raſtloſer Fleiß wußte aus dieſem ſeltenen Enſemble ein ſo ſchönes Ganze zu ſchaffen, wie es ſich an keiner deutſchen Bühne wieder vor-

fand. Seine Pünktlichkeit, Gewiſſenhaftigkeit und Geduld, das Verſtändniß, mit dem er in den Proben den Sinn der vorliegenden Werke erfaßte und eine dieſen Intentionen entſprechende Interpretation verlangte, imponirte allen Betheiligten, zu allermeiſt denen, die in Nicolai einen leichtfüßigen, beweglichen Maeſtro von italieniſchem Schrot und Korn erwartet hatten. Die kaiſerliche Oper kam in Folge deſſen ſchon in dem erſten Winter von Nicolai's Wirkſamkeit wieder auf einen Standpunkt, wie ſie ihn jahrelang vorher nicht eingenommen hatte. Die erſte Oper, welche der neue Kapellmeiſter dirigirte, war Mozart's Don Juan; ihm folgte nach zwei Proben Beethoven's Fidelio. Er ließ hierbei zwiſchen den beiden Akten die große Ouverture zu „Leonore" aufführen, eine Neuerung, welche lebhaften Anklang und Nachahmung an anderen Bühnen fand. Bei den erſten Wiederholungen der Oper mußte ſie unter jubelndem Beifall ſtets zweimal ausgeführt werden. Neu einſtudirt folgten dieſen Werken unter dem Namen „die Römer in Melitone" Donizetti's Märtyrer, welche aber in deutſcher Bearbeitung nicht anſprachen, und endlich Donizetti's Favoritin. Nicolai's Geſchick im Einſtudiren und Dirigiren fand die beifälligſte Aufnahme und Anerkennung.

Aber damit war der junge Kapellmeiſter noch nicht zufrieden. Wie er ſelbſt ſeine Kräfte auf die verſchiedenſten Punkte der künſtleriſchen Perſpective, nach den verſchiedenſten Richtungen hin concentrirte und z. B. ſofort nach ſeiner Ankunft in Wien wieder an das eifrigſte Studium der deutſchen muſikaliſchen Klaſſiker gegangen war, ſo wollte er auch den ihm untergebenen Mitteln die Gelegenheit zum allſeitigſten Ausdruck geben, wozu ſich vor allen Dingen die ſchönen, nur zur Oper verwendeten Orcheſterkräfte eigneten. Es war dies die erſte Idee zur Gründung der philharmoniſchen Geſellſchaft, die in's Leben zu rufen ſeinem raſtloſen Eifer demnächſt glänzend gelang. Nach Art der Möſer'ſchen und Spontini'ſchen Sinfonieſoiréen, die er in Berlin hatte kennen lernen, conſtituirte er die philharmoniſchen

Concerte, deren Hauptbestandtheil mit möglichster Vollendung ausgeführte classische Sinfonieen und Ouvertüren sein und denen episodische Solovorträge bedeutender Virtuosen und Sänger eine interessante Abwechselung geben sollten. Um das Publikum nicht zu ermüden und zurückzuschrecken, sollten die Programme jedes Abends so wenig Nummern wie möglich bieten, ihre Ausführung sollte jedoch auch die höchsten Ansprüche befriedigen und für die Kürze der Aufführung entschädigen. Welch ein weites Feld der Thätigkeit eröffnete sich mit dieser kühnen Idee für Nicolai! Nur seiner Unermüdlichkeit war es möglich, die mannigfachen, sich entgegenstellenden Hindernisse zu überwinden, ein tüchtiges Orchester zusammenzustellen und das Publikum für die Werke, deren sorgfältigste Auswahl und Einstudirung er sich mit beispielloser Energie angelegen sein ließ, zu interessiren und durch die Wärme und Begeisterung, mit der er das Institut leitete, an dasselbe zu fesseln. Nicolai hat sich durch Gründung und Direktion der philharmonischen Concerte, deren erstes am Ostermontag des Jahres 1842 stattfand, einen unvergeßlichen Namen in der musikalischen Culturgeschichte Wiens erworben, was auch das Publikum durch einen zahlreichen Besuch, der nach Nicolai's Weggang nie mehr eine ähnliche annähernde Höhe erreichte, anerkannte. Nicolai's seltenes Talent für Direktion trat aber auch seit seiner musikalischen Heerführung in Wien so eclatant hervor, daß er in dieser Beziehung ganz einzig dastand und vielleicht nur noch in Mendelssohn einen adäquaten Rivalen fand. Er glich als Dirigent der ehernen Säule, die den einigen Künstlerkörper, zu dem er seine Massen umgeschmolzen hatte, durch seine tiefe und klare Vermittelung stützte und aufrecht hielt. Wie der Arzt durch das moralische Vertrauen, welches er zu erwecken versteht, seiner Wirksamkeit ebene Bahnen bricht, so war Nicolai's Auftreten als Dirigent eines gleichen Erfolgs sicher. Er führte den Taktirstab mit Ernst, Umsicht und thatkräftigster Energie, so daß kein Takt sich seiner Aufmerksamkeit entzog. Den anscheinend unbedeutendsten Phrasen wußte er Feinheiten

und Nüancen abzugewinnen, wie er überhaupt die Tonwogen nicht wie ein Steuermann regierte, ſondern wie ein beherrſchender Geiſt zu bändigen und zu entfeſſeln wußte. Nicolai's Direktion war nicht allein eine geiſtreiche, ſondern auch eine für den Beobachter intereſſante, indem ſie allenthalben das Gefühl ſelbſtbewußter Sicherheit und unfehlbaren Gelingens lebendig machte.

So waren die von ihm dirigirten Opern, ſowie die philharmoniſchen Concerte lange Reihen ehrenvollſter Manifeſtationen ſeines außerordentlichen Talentes, die ihn, was immer ſein größter Stolz war, populär und beliebt machten, wie kaum einen Künſtler jemals vorher.

Das Programm der philharmoniſchen Concerte, auch für 1843, beſtand aus auserleſenen Meiſterwerken der Klaſſiker und den trefflichen Leiſtungen des unübertrefflichen Violiniſten Vieuxtemps, des Pianiſten Th. Kullak (jetzt Hofpianiſt und Profeſſor in Berlin) und mehrerer Sänger und Sängerinnen der k. k. Oper. Ueber das erſte dieſer Concerte, im November 1842, ſchreibt der Berichterſtatter der Revue et Gazette musicale de Paris (Jahrg. 1843 Nr. 9):

„Herr Kapellmeiſter Nicolai veranſtaltete im großen Redoutenſaale ein philharmoniſches Concert. Das Orcheſter war das der k. k. Hofoper, und zeichnete ſich wie gewöhnlich durch ein vollendetes Zuſammenſpiel und durch eine glänzende Ausführung aus, welche auch die ſtrengſte und zum Tadel geneigteſte Kritik befriedigen mußte. Das Programm zählte nur vier Nummern, aber alle von klaſſiſchem Werthe, nämlich Mozart's Sinfonie in G-moll, zwei von den Damen Haſſelt und Lutzer geſungene Arien, bei denen Kullak auf dem Piano accompagnirte, und zum Schluß die große C-moll-Sinfonie von Beethoven. Alles wurde mit bewundernswerther Genauigkeit vorgetragen, aber Mozart's wundervolle Sinfonie ließ alles früher Gehörte weit hinter ſich, wie wir ohne Widerſpruch zu behaupten wagen dürfen. Nie ſind die zarteſten Nüancen, alle Lichter und Schatten dieſes herrlichen Tongemäldes mit ſo gleicher Sorgfalt und geiſt-

reicher Genauigkeit wiedergegeben worden. Wir schulden Herrn Nicolai den tiefgefühltesten Dank für seine geschickte und weisheitsvolle Oberleitung, die klar darlegt, mit wie großem Ernst und Gewissenhaftigkeit er die Werke unserer großen Meister studirt hat. Hoffen wir zur Ehre des Orchesters und unserer Klassiker, daß Herr Nicolai mit diesen herrlichen Concerten fortfahren möge."

Und er fuhr auch wacker fort unter Anerkennung der Kritik, des Publikums und seines Orchesters, welches aus Dankbarkeit für seine unschätzbaren Verdienste sein Bild von Kriehuber anfertigen ließ, das bald in allen Schaufenstern Wiens prangte.

Auch auswärts begann man seinen Werth anzuerkennen, und es gewährte ihm große Freude, als er vom Mozarteum in Salzburg zugleich mit dem Sohne des von ihm schwärmerisch verehrten Mozart und mit Spohr im December 1842 zum Ehrenmitgliede dieses Institutes ernannt wurde.

Doch auch als schaffender Künstler wollte sich Nicolai in Wien auszeichnen, um Beweise zu geben, daß Italien auf seine Compositionsmanier eher förderlich als hindernd eingewirkt habe, und er schrieb deshalb einige Klavierstücke, unter denen sich eine große Sonate, op. 27 in D-moll befand, und mehrere Lieder, mit denen er, da sie sich in der von Franz Schubert geschaffenen Richtung hielten, die man damals allein gelten lassen wollte, viel Glück machte. Von ihnen wurden „Wilhelmine" und die „Thräne", welche bei Mechetti erschienen, schnell populär und beliebt. Aber nicht alle seiner damaligen lieblichen und gemüthstiefen Lieder sind im Drucke erschienen, die meisten müssen sich noch in seinem unedirten Nachlasse befinden.

Um dem musikalischen Wien Proben seiner Thätigkeit und seines Talentes als Componist, wie als Dirigent abzulegen, veranstaltete er im April 1843 ein Concert, in dem er nur Compositionen eigener Arbeit der verschiedensten Gattungen zu Gehör brachte, nämlich ein sehr klangvolles 8stimmiges Paternoster für Solostimmen und Chor a capella nach dem italienischen Musik-

styl des 17. Jahrhunderts gearbeitet und als op. 33 bei Schott in Mainz erschienen; ferner eine fugirte Ouvertüre und Chor über einen Choral nach dem deutschen Musikstyl des 18. Jahrhunderts gearbeitet. Diesen folgten vier Nummern seiner Oper „Proserpina", sowie das beliebte Lied „Wilhelmine", was den Beifall, der allen Nummern folgte, vollendete.*)

So sehen wir gleich von vornherein Nicolai in der unermüdlichsten, nimmer rastenden Thätigkeit, beglückt durch die Anerkennung, die man ihm allenthalben entgegenbrachte und die ihn zum Weiterstreben anfeuerte. Aber auch Enttäuschungen sollte er erleben, die ihn bei seinem reizbaren Zustande, der immer entschieden zur Kränklichkeit neigte, tiefer und härter als die meisten anderen Menschen berührte. So schloß er sich dem von ihm geschätzten Donizetti, der 1842 k. k. Kammercomponist und Kapellmeister geworden und im Februar 1843 von Paris nach

*) Die treffliche Allgem. Musik-Zeitung erwähnt in ihrer Nr. 28 des Jahrg. 1843 dieses Concerts mit folgenden ehrenvollen Worten: „Kapellmeister Otto Nicolai, uns durch die energische Leitung der Oper, wie durch die glänzende Wiederbelebung der philharmonischen Concerte doppelt werth geworden, lieferte in einem unter Mitwirkung der Kräfte der Hofopernbühne auch executorisch trefflichen Vokal- und Instrumental-Concerte Proben eines so unzweifelhaften Compositionsvermögens, unterstützt von ebenso gründlichen als umfassenden Studien des Tonsatzes, daß wir sehnlichst einem deutschen Bühnenwerke von ihm entgegensehen. Das reichhaltige Programm dieses Concertes befriedigte Kenner und Laien in gleichem Maße. Während einerseits N.'s Templario noch immer die Repertoiroper auf den italienischen Bühnen bildet, zeigte er sich hier andererseits wieder als sehr gewandt in Handhabung strenger Formen, widerlegt also höchst ehrenvoll jene Stimmen, die ihm als Deutschen modern-italienische Schreibart vorwerfen. Er hat diese angewendet, wo es an Ort und Stelle war und wird die deutsche Bühne gewiß in dem ihr eigenthümlichen Geiste zu behandeln wissen. Was ihm in den Arbeiten für diese sehr gut zu Statten kommen muß, ist die Fertigkeit im cantablen Styl, den er dem mehrjährigen wohlbenutzten Aufenthalte in Italien verdankt, ein künstlerischer Vorzug, der gar manchem sonst achtungswerthen deutschen Componisten von Herzen zu wünschen ist."

Wien gekommen war, mit der in seinem Wesen begründeten deutschen Zutraulichkeit und Offenheit an. Diese Verbindung sollte aber nicht lange dauern. Nach den in den Verhältnissen des Kärnthnerthortheaters und der eng zugemessenen Ausdehnung des Theaterabends begründeten Umständen war es eine Aufgabe des dirigirenden Kapellmeisters, die aufzuführenden Opern durch Striche und Kürzungen auf das vorgeschriebene Maß zu bringen. Nicolai, der gerade dieses Amt nur ungern versah, war bei den derartigen Manipulationen stets mit größtmöglichster Gewissenhaftigkeit und der ihm eigenen Umsicht verfahren, vermochte aber dennoch nicht Herrn Donizetti zu befriedigen, als zu Anfang der italienischen Opernsaison im April 1843 dessen „Elisir d'amore" zur Aufführung kam. Im Gegentheil wuchs der Grimm dieses Componisten im Verlaufe der Vorstellung immer mehr und mehr, als er diese und jene, wie er meinte, vortreffliche Nummer vermißte, so daß er am Schluß der Vorstellung wüthend auf den nichtsahnenden Nicolai losſprang, ihn „bambino" nannte und sich zu thätlichen Mißhandlungen hätte hinreißen lassen, wenn nicht die Umstehenden sich des Bedrohten angenommen hätten. Nach einem solchen Vorgange riethen Nicolai's Freunde zum Duell mit dem ehrvergessenen Italiener. Allein Nicolai lehnte solche Zumuthungen lächelnd mit den Worten ab: „Wenn mich dieser „Mensch" erschösse, so wäre gar nichts gewonnen, im Gegentheile brächte ich die musikalische Welt um die Früchte meiner Studien, deren sie noch viele von mir zu fordern hat."

Der weitere Umgang mit Donizetti hatte mit diesem Ereignisse natürlich sein Ende erreicht, und Nicolai wies eigensinnig alle Annäherungsversuche von Seiten des Beleidigers zurück; auf sein Kunsturtheil über Donizetti jedoch blieb jener skandalöse Auftritt ohne Einfluß.

Wir haben gesehen, mit welchem Glück sich Nicolai der dramatischen Composition zugewandt hatte. Die Lorbeern jedoch, welche er bereits gesammelt hatte, hielt er für verloren, wenn

man ſie ihm nicht auch in ſeinem Vaterlande darbrächte. Vom erſten Tage ſeiner Ankunft in Wien an war es daher ſeine Abſicht, mit Ernſt und Fleiß an die Compoſition einer deutſchen Oper zu gehen. Er ſcheute keine Mühe und kein Geld, um von den namhafteſten deutſchen Autoren Textbücher zu erhalten, und bald hatte er deren eine ganze Sammlung zuſammengebracht, ohne bei ſeinen ſtrengen, aber gerechten Anſprüchen als Muſiker an den Dichter auch nur einen einzigen zur Compoſition tauglich zu finden. Die deutſchen Dichter ſind es einmal nicht gewöhnt, an ihre Texte mit der Kritik eines Dramas zu gehen, geben ſie ſich doch oft kaum die Mühe einen originalen oder dramatiſch intereſſanten Stoff zu bearbeiten. Noch öfter beſitzen ſie zu wenig muſikaliſche Kenntniſſe, um ihr Buch nach den Forderungen der Muſik einzurichten, und wenn ſie auch mit den Arien und Duetten ſchon nothdürftig zu Stande kommen, ſo ſind ihre Enſembleſtücke und Finale's für die mitwirkende Schweſterkunſt ſo abgeſchmackt und ungeſchickt zugeſchnitten, daß ſie gar nicht zu gebrauchen ſind.

Dieſe Uebelſtände empfand Nicolai um ſo tiefer, je mehr er bisher an die muſikaliſch richtiger conſtruirten und dabei wohlklingenden italieniſchen Libretti gewöhnt war. Solche Erfahrungen bewogen ihn denn auch nach reiflicher Ueberlegung, die fruchtloſen Nachforſchungen nach brauchbaren deutſchen Textbüchern aufzugeben und ſeine ungleich trefflicheren italieniſchen Libretti unter ſeiner Anleitung in's Deutſche übertragen und zugleich neu bearbeiten zu laſſen, während er auch die Muſik einer eigenen ſtrengen Kritik unterwerfen und einer Ueberarbeitung, wie ſie ein deutſches Publikum verlangen durfte, unterziehen wollte.

Ein ganz ähnliches Verfahren hat in neueſter Zeit Meyerbeer eingeſchlagen, der ſeine in Hinſicht des Textes ſpecifiſch preußiſche und daher auf alle Sympathieen auswärts verzichtende Oper „Ein Feldlager in Schleſien" (eine Oper übrigens, die auch Nicolai kannte und ſehr ſchätzte) durch Scribe zum „Nordſtern" umſchaffen ließ, während er ſelbſt die alte Muſik zum

Theil beibehielt, zum Theil umarbeitete, sowie neue Nummern hinzucomponirte.

Für eine solche Umarbeitung bestimmte Nicolai seinen „Proscritto“ um so mehr, als er ihn in den allgemein menschlichen Gefühlen, die darin zum Conflikt und zur Katastrophe kommen, für die dramatisch spannendste und interessanteste seiner Opern hielt. Von einer Umarbeitung seines berühmt gewordenen „Templario“ sah er ganz ab, theils, weil er glaubte, daß er auch mit größtem Fleiße und Sorgfalt kein Werk daraus zu schaffen vermöchte, was mit Marschner's stoffähnlicher Oper rivalisiren könnte, theils weil er ihm nicht den Reiz seines italienischen Ursprungs rauben wollte. Er begnügte sich daher mit einer bloßen Uebersetzung Otto Prechtlers, die er zum Behufe der Darstellung im Kärnthnerthortheater veranlaßte.

Zunächst ließ er von Prechtler nach einem ihm gegebenen, der Musik entsprechenden Metrum-Schema den italienischen Text des „Proscritto“ in deutsche Verse bringen, sodann mit Beibehaltung des ursprünglichen Planes und der musikalischen Gliederung das Ganze von dem als Dichter rühmlichst bekannten Siegfried Kapper, der uns in der zu Anfang dieses Buches angezogenen Skizze Ausführlicheres über diese mühsame Prozedur mitgetheilt hat, neu umdichten, während er selbst die Musik theils überarbeitete und dem deutschen Text anpaßte, theils ganz neue Stücke hinzucomponirte. Die Frucht dieses sehr mühsamen und zeitraubenden Verfahrens war Nicolai's Oper „die Heimkehr des Verbannten.“

Ueberſehen wir kurz den Inhalt des Textbuches, so finden wir ihn auf derselben Tragik basirt, welche den Stoff der Hugenotten, Montecchi und Capuletti und Puritaner durchdringt: ein Liebespaar, welches mitten aus dem Kampfe zweier Parteien sich abhebt und eben deshalb den feindlichen indischen Gewalten erliegen muß. Aus den Parteikämpfen der rothen und weißen Rose tritt uns ein Ehepaar entgegen, dessen Trennung bald erfolgt, indem der Gatte sein Vaterland verläßt, weil die ihm

feindliche Gewalt die Obermacht erlangt hat. Während seiner Abwesenheit gelingt es dem Führer der feindlichen Partei, das Herz Leonorens, seines Weibes, zu erobern und sich mit ihr zu verloben. Schon sind sie verbunden und schon soll die Hochzeit gefeiert werden, als der rechtmäßige Gatte zurückkehrt und den Ehebruch durch sein Erscheinen verhindert. Die drei der tragischen Schuld Verfallenen suchen abwechselnd in Erbitterung und Grossmuth vergebens, sich der hereinbrechenden Katastrophe zu entziehen. Endlich vollbringt Leonore die dramatische Sühne, indem sie auf beide Männer verzichtend, sich den Tod giebt und die Verzweifelnden als Ersatz zu einem idealistischen Freundschaftsbündniß zu vereinigen sucht.

Nach dem eben Erzählten wird es deutlich, daß die Dichtung neben vielem leicht Hingeworfenen doch auch mancherlei ächt poetische Elemente und erhabene Keime in ihrem Schooße trägt, die übrigens meist von Componisten richtig aufgefaßt und ausgeführt sind und einen großartigen Eindruck auf empfängliche Gemüther hervorbringen mußten und hervorgebracht haben. So ist diese Oper reich an Licht- und Glanzpunkten, denen freilich auch nicht die Schattenseiten fehlen, die jedoch nicht verhindern, daß dieses Werk mit zu den besten seiner Gattung zu zählen ist. Gehen wir nun specieller auf die Musik ein, so müssen wir voraus bemerken, daß, wenn es in der Tendenz unserer Arbeit läge, eine ausführliche musikalische Analyse dieser leider fast verschollenen Oper in der dazu nothwendigen Extension zu liefern, wir es vorziehen würden, dieses Werk nach seiner Construktion nummerweise zu specialisiren und kritisch zu beleuchten. Umfassende Relationen dieser Art finden aber in einer Musikzeitung unter einem besonderen Artikel einen geeigneteren Platz, weshalb wir es vorziehen, uns mit einem Ueberblick des Tonwerks zu begnügen.

Schon dem oberflächlichsten Blicke auf die Partitur kann das Ringen zwischen deutscher gründlicher Musik und italienischer Compositionsmanier nicht entgehen, und es giebt ganze Nummern,

die den Stempel dieſes muſikaliſchen Hermaphroditismus an ſich tragen. Die hauptſächlichſten Vorzüge dieſes Miſchſtyles ſind ein außerordentliches Geſchick für fließende Behandlung des Geſanges und eine vortreffliche Inſtrumentation, die an Klarheit und Gründlichkeit die des Templers hoch überragt. Dazu kommt eine ſeltene techniſche Gewandtheit für Combination der Enſembles zu einem wohllautenden Ganzen und der Finales, wie denn das großartige zweite Finale in ſeiner Art unübertroffen daſteht.

Die Oper zählt 13 Nummern, von denen vier auf Solo-Nummern, und drei auf Duette kommen, während ſich die übrigen Nummern auf die Enſembleſtücke und Finales vertheilen. Gleich die charakteriſtiſche Ouvertüre iſt als Inſtrumentalſatz wieder der Art, daß man lebhaft bedauern muß, Nicolai nicht beſchäftigter auf dieſem Felde geſehen zu haben, auf das ihn ein eigenthümliches Geſchick und die Kunſt der Abrundung, die er beſaß, rief. Die Introduktion beginnt beim Aufgang des Vorhanges mit lebensfriſchem, überſprudelnden Schwung, dem die Trompetenfanfaren einen herausfordernden, dem Feſte, das der Chor feiert, entſprechenden Charakter geben. Auch das zweite Thema im Piano entſpricht dieſem Charakter und erſt zu den Worten: „Es ſtrahlt heut den Liebenden" ſinkt die Muſik zu dem oft verwendeten opernhaften Converſationstone herab. Die Sortita der Leonore ſchließt ſich daran, zart und feingefühlt, wenn auch Bellini nachahmend im Andante, brillant und fließend im Allegro geſchrieben, und geht in ein Quintett über, welches der Chor begleitet. Die ganze Scene rundet ſich trefflich ab und iſt von beſter Wirkung, wenn auch Bellini's Styl bis auf die kleinſten Unarten hinab vorwaltet und der rechte Fluß durch fremde Elemente nur mangelhaft hervorgerufen wird. Dafür iſt das Stringendo mit ſeiner Steigerung und die Stimmführung dieſes Enſembleſtückes von ſeltenem Reize. Das Duett: „Sieh, o Theure, mir in's Auge" erhebt ſich im Largbetto kaum über die derartigen Stücke Donizetti's. Erſt das Allegro molto: „Ich ent-

fliehen?" iſt durch Leidenſchaft und ſchnell wechſelnde Modulationen charakteriſtiſch bezeichnet. Das erſte Finale iſt reich an ſchönen Melodieen und durch Ausweichungen und enharmoniſche Verwechſelungen hervorgerufene Effekte; nur der Chor „Stürmiſcher Freudentag" paßt nicht zu der Conception des Ganzen. Er iſt eine Polacca im Roſſini'ſchen Genre, unbedeutend und gewöhnlich und erhebt ſich nur im Mittelſatze, wo das Gewühl der Bäſſe eine effektvolle Wirkung erzielt, zu höherer Bedeutung.

Der 2. Akt enthält gleich zu Anfange ein vortrefflich gearbeitetes Duett: „Schöner in jenen Tagen," ein Meiſterſtück, das ſich an Schwung und Innigkeit weit über die italieniſche Form erhebt. Das Allegro marziale: „So leuchte zum Kampfe, erwachende Sonne" gelangt jedoch nicht über die bombaſtiſch-italieniſche Manier, die bei Verdi bis zum Ueberdruß ekelhaft geworden iſt. Es folgt ein Quintett, welches in dem Canon: „O ſchönes Glück, das ich erſehnte" eine koſtbare Perle einſchließt. Herrlich in der Melodie und den Harmonieſteigerungen bis zur Figuration der Bäſſe, erinnert es an das wundervolle Quartett in Beethoven's „Fidelio": „Mir iſt ſo wunderbar", dem es kaum nachſteht. Alles aber, was wir bisher zum Lobe der Oper erwähnt haben, findet ſeinen Culminationspunkt in dem groſſartigen zweiten Finale. Es iſt in Erfindung, Durchführung und Charakteriſtik von ſo hoher Vollendung und wird den darin ausgeſprochenen Malereien und Gefühlsſchilderungen ſo gerecht, daß es zu dem Ergreifendſten gehört, was die muſikaliſche Literatur bietet.

Der 3. Akt beginnt mit einem ſchönen Violinſolo (Adagio, F-moll), das auch die folgende Romanze Leonorens wie höherer Troſt umrankt. Es ſchließt nach einer Cadenz in As-dur, eine Tonart, mit der auch das folgende Recitativ beginnt, welches in trefflicher Modulation, dem Sinne der Worte genau folgend (A-dur, D-dur und zu den Worten: „Entfeſſelt ſchwingt die Seele ſich hinüber" das farbenreiche H-dur), in die Romanze überleitet. Geſang und Violine imitiren die tiefempfundene Can-

tilene, bis die Letztere von den Worten an: „doch im Kampfe siege die Pflicht u. s. w." und bei den trefflich wiedergegebenen Grabesschauern ganz schweigt und erst wieder eintritt, wo die Worte in die Lyrik des Gebetes übergehen, bis zuletzt nach Imitation der geschmackvollen Schlußcadenz Alles im Pianissimo verhaucht. Aus den beiden Schlußnummern, Duett und Terzett, heben wir die leidenschaftliche Deklamation und Situationsmalerei zu den Worten: „Er geht für immer" hervor und die Verzweiflung, welche Gesang und Orchester wiedergeben, bis die Ausweichungen und Dissonanzenketten der verminderten Septimenaccorde die Worte: „Ich liebe dich allein" harmonisch auflösen. Den unermeßlichen, alle Gränzen übersteigenden Jubel dieser Worte malt das Allegro: „Du liebst mich, o selige Stunde" auf's Vortrefflichste. Situation und Deklamation erinnern an die ähnliche Scene des 4. Akts der Hugenotten, ja, diese Anklänge steigern sich fast zu Reminiscenzen in dem leidenschaftlichen „Schone mein, laß dich beschwören." Die Schlußcavatine der sterbenden Leonore ist ganz im italienischen Styl geschrieben, aber von trefflicher Steigerung und Wirkung am Schluß. Die Oper schließt nach ihr nichtssagend und kurz ab, um nach italienischer Art, wie wir sie auch im Templario finden, der Finalcavatine auch den Haupteindruck zu hinterlassen.

Sorgfältig einstudirt und mit allem äußeren Aufwande ging die Oper in Scene und erlebte im Winter 1843/44 und in den weiteren Jahren an 40 Vorstellungen. Die Kenner rühmten die tiefe Kenntniß des Gesanges und des Orchesters, den scharfen Verstand, mit dem der Componist die Situationen durchdrungen hatte, überhaupt den Fleiß, von dem das Ganze durchweg so rühmliches Zeugniß gab, während das Publikum sich von den melodischen Schönheiten des Werkes und von den ausgezeichneten Leistungen der Hasselt-Barth als Leonore und besonders Staudigl's, dessen Darstellung des Edmund sich zu unvergeßlicher Vollendung emporschwang, zum Enthusiasmus mit fortreißen ließ und für Nummern, wie die Arie des Edmund

und das Finale des zweiten Aktes, sowie für die Romanze der Leonore und ihr Duett mit Edmund im dritten Akte keine Gränzen des Beifalls fand.

Durch solche bedeutende Erfolge bestimmt, begann zunächst die Hofbühne in Dresden im Februar 1845 „die Heimkehr des Verbannten" einzustudiren. Die Aufführungen stießen jedoch auf uns unbekannte Schwierigkeiten, weshalb man die Oper bei Seite legte.

Ueberhaupt waltete über diesem Werke ein, wir können sagen, unverdienter Unstern. Denn als es in Berlin unter Nicolai's eigener Leitung, im Jahre 1848, bereits vollständig einstudirt war, zog er selbst es in einer edlen Aufwallung künstlerischer Unzufriedenheit mit sich selbst, wohl auch nicht befriedigt von der nicht besser zu ermöglichenden Besetzung und von den stürmischen Zeitverhältnissen, zurück, allerdings mit der Absicht, seine eben vollendete und mehr in deutschen Anschauungen wurzelnde Oper „die lustigen Weiber von Windsor" als Ersatz dem Berliner Publikum vorzuführen. Dennoch gelangte das zurückgelegte Werk nach seines Schöpfers Tode als Festoper am 19. November 1849, dem Namenstage der Königin, unter dem Titel „der Verbannte" zur Aufführung. Allein dem Ganzen fehlte die Seele und Thatkraft seines Componisten, und Frau Köster's treffliche Leistung allein konnte die Oper dem rigoroseren Berlin gegenüber auch nicht halten. Die Kritik mühte sich ab, trotz des vielen Anzuerkennenden, die Schwächen des Werkes in dem pomphaften Glanz italienischer Kunst zu entdecken, die Verwaltung nahm sich des in der That verwaisten Werkes auch nicht eben warm an, kurz es überdauerte keine drei Vorstellungen und wurde so bei Seite gelegt, daß im Jahre 1857 bereits kein Textbuch mehr beim königl. Theater aufzutreiben war.

Und damit sind auch die Akten über diese Oper wahrscheinlich leider geschlossen. Die Musikhandlung von Diabelli & Co. in Wien hat das Verdienst, das den Verehrern Nicolai's höchst interessante Werk der Nachwelt erhalten zu haben. Bei ihr er-

ſchienen der vollſtändige Klavierauszug mit und ohne Text zu zwei und vier Händen, ſowie eine leichter geſetzte Bearbeitung deſſelben, und vier Potpourri's. Außerdem ſind Ouvertüre und alle Nummern einzeln gedruckt und von den letzteren die vortrefflichſten auch für verſchiedene Stimmlagen transponirt. Von dem urſprünglichen „Proscritto" ſind Pezzi scelti mit italieniſchem Texte bei Ricordi in Mailand erſchienen.

Die Erfahrungen übrigens, welche Nicolai bei der mühſamen Umarbeitung des „Proscritto" gemacht hatte, bewogen ihn, von der weiteren Bearbeitung ſeiner italieniſchen Opern ganz abzuſtehen und direkt einen deutſchen Operntext zu componiren, an deſſen Dichtung er ſelbſt mit Theil nehmen wollte, um endlich einmal ein ihn befriedigendes Buch zu erhalten. Die Aufführungen ſeiner „Heimkehr des Verbannten" und die Direktion der philharmoniſchen Concerte, die er auch für den Winter 1843/44 mit Energie und Erfolg fortſetzte, ließen ihn vorläufig nicht weit über Studien der beſten ſpaniſchen und italieniſchen Dramatiker, denen er einen Stoff entlehnen wollte, hinwegkommen, ja, er entwarf von vielen Sujets mit einem raſtloſen Fleiße ganze Reihen von Scenen und Akten, um ſie immer und immer wieder zu verwerfen. Seine übrigen Berufsgeſchäfte litten jedoch trotz dieſer zeitraubenden Arbeiten nicht im Geringſten; er blieb für ſie ſtets der pünktliche, ſorgfältige Mann, der er zeitlebens geweſen, und der muſikaliſche Correſpondent der Hauptmann'ſchen Allgemeinen Muſikzeitung konnte in Hinblick auf Nicolai's muſikaliſche Thätigkeit mit Recht damals ausrufen: „Wer noch ein abgeſchmacktes Lieblingsthema daraus macht, über den gänzlichen Verfall des hieſigen (Wiener) Geſchmackes aufgeblaſene Klagereden zu halten, der lerne den Enthuſiasmus der Wiener bei Compoſitionen und Aufführungen kennen, wie ſie in den philharmoniſchen Concerten geboten werden!" Und weiter heißt es: „Kapellmeiſter Otto Nicolai weiß den Ehrgeiz unſeres ausgezeichneten Hofoperntheaterorcheſters dermaßen anzuregen, und es mit Weihe für die hehren Kunſtaufgaben zu erfüllen, daß, von

seiner geistreichen und energischen Dirigenz beseelt, dieser Musikkörper wirklich Außerordentliches leistet. Ein Piano, ein Crescendo, ein Diminuendo hier zu hören, ja auch nur die seltene Uebereinstimmung der Violinen im Auf- und Abstrich, in Anwendung gleicher Applicaturen u. s. w., ist, abgesehen von der dynamischen Wirkung, schon technischerseits ein wahrer Genuß. Gedeihen diesem herrlichen von dem kunsteifrigen, talentvollen Nicolai wiederbelebten Institute! möge es sich auf den Höhen innerer Würde und äußerer Schätzung fortan zu behaupten wissen!"

Vor Schluß des Jahres 1843 hatte sich Nicolai noch einer ehrenvollen Auszeichnung zu erfreuen, indem er von dem Könige Friedrich Wilhelm IV. für die Dedication der in Italien componirten, in Wien überarbeiteten Messe die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft nebst einem schmeichelhaften Dankschreiben erhielt und schon jetzt die Aufmerksamkeit und nicht lange darauf die Gunst dieses kunstliebenden Monarchen auf sich richtete.

Eine andere freudige Ueberraschung war dem wackeren Componisten zu Anfange des folgenden Jahres vorbehalten, wo ihm vom Magistrate seiner Geburtsstadt Königsberg die Einladung zuging, als verdienstvoller Landsmann dem großen Jubelfeste beizuwohnen, welches die Universität zur Verherrlichung ihres 300jährigen Bestehens zugleich mit der Stadt in den Tagen des 27. bis 31. August feiern wollte. Nicolai wurde durch diesen unverhofften Beweis der Anerkennung, der nur den ausgezeichnetsten Männern zu Theil wurde, aufs Tiefste gerührt, und es erwachten in seinem edlen Gemüthe Gefühle, die wie Heimweh ihn ergriffen. Ueberhaupt sollte die ganze folgende schöne Reise Stimmungen und Eindrücke hervorrufen, wie man sie sonst nur einmal, in der schönen Jugendzeit, die ja Nicolai in ihrer Freude und Lust nie gekannt hatte, empfinden lernt. Seinen Dank für die schmeichelhafte Aufmerksamkeit und Anerkennung seiner Vaterstadt beschloß er in einem der Feier entsprechenden Tonwerke auszudrücken. In Erinnerung an die Reformationszeit, in die hinein 1544 die Gründung der Universität

fiel, wählte er Luther's glaubensstarken Choral: „Ein' feste Burg ist unser Gott" zum Hauptmotiv einer kirchlichen Festouvertüre in breitestem, pomphaft-feierlichen Style mit Orchester, Orgelbegleitung und Chören. Das Werk beginnt mit dem in den Stimmen vortrefflich gesetzten, vom Chor gesungenen Chorale, den die Instrumente aufnehmen und geschickt durchführen, bis sich aus den Fragmenten hervorgetretener Motive eine prächtige Doppelfuge entwickelt, die von bewundernswerthem Geschick und seltener formeller Gewandtheit zeugt und in deren breitangelegten Schluß der Choral nochmals hineinklingt. Wir wollen schon hier antecipiren, daß diese kirchliche Festouvertüre in der Originalgestalt, ebenso im Arrangement zu vier Händen und in einer Bearbeitung für Orgel oder Pedalflügel von Liszt als op. 32 in Leipzig bei Hofmeister erschien.

Nicolai reiste Mitte Juli 1844 über Prag und Breslau nach Berlin. Zehn Jahre der Abwesenheit hatten hier viele und bedeutende Veränderungen hervorgerufen, besonders seitdem die Anlegung der Eisenbahnen so revolutionär alle Zweige des öffentlichen Lebens getroffen hatte. Aber die alten, bekannten Gebäude riefen auch alte, liebe Erinnerungen wach, die sich noch mehr vergegenwärtigten, als er die ehemaligen Freunde, in deren Reihen der Tod mittlerweile allerdings manche Lücke gerissen hatte, wiedersah. Nicolai gestand selbst, daß ihm diese Tage wie ein Gottesdienst verklärtester Art vorgekommen seien.

Kaum vernahm König Friedrich Wilhelm die Ankunft des k. k. Kapellmeisters, als er sofort die Veranstaltung eines Hof-Concertes geistlichen Charakters befahl und Nicolai zur Direktion desselben einlud. Dieser genügte dieser ehrenvollen Einladung und fügte dem Programm mehrere seiner Compositionen bei, die, vom Domchor in der erwähnten Hofsoirée am 25. Juli aufgeführt, den Allerhöchsten Beifall fanden. Der König überhäufte Nicolai mit Schmeicheleien und unterhielt sich in einem längeren Gespräche mit ihm über altitalienische Kirchenmusik und die Sixtinische Kapelle, nach deren Prinzipien er seinen neugegründeten

Domchor eingerichtet wünſchte. Von Nicolai's umfaſſenden Kenntniſſen eingenommen, bot ihm der Monarch ſchließlich die Stellung eines Dirigenten des Domchors an, allein Nicolai bemühte ſich, darzuthun, wie bei allem Intereſſe für einen ſolchen Wirkungskreis das Feld der dramatiſchen Muſik ſein Hauptgebiet ſei, welches er nur ungern verlaſſen würde, nachdem ſeine Erfolge darauf ſeine beſondere Befähigung für dieſes Fach dargethan hätten, und ſo ſah ſich denn der König veranlaßt, auf ſeinen Wunſch vorläufig zu verzichten, aber die erſte paſſende Gelegenheit zu ergreifen, um den talentvollen Muſiker in ſein Vaterland zurückzuziehen.

Die in Berlin geſammelten ſchönen Eindrücke und ein natürlicher Zug der Dankbarkeit beſtimmten Nicolai, auf der Heimathsreiſe auch das ihm liebgewordene Stargard und ſeinen erſten Wohlthäter Adler aufzuſuchen, um auch hier durch ſein Erſcheinen Allen darzuthun, welche trefflichen Früchte die ihm einſt erwieſenen Wohlthaten gebracht hatten. In Folge deſſen reiſte er ſchon am 1. Auguſt nach Stargard ab.

Vor ſeiner Abreiſe empfing er noch die mannigfachſten Beweiſe freudiger Theilnahme und die verſchiedenſten Auszeichnungen, und man konnte auf's Eklatanteſte ſehen, welche Wirkungen das Beiſpiel des Landesherrn hervorgerufen hatte, als ſich die ſonſt ſo rigoroſe königliche Intendantur der Schauſpiele herbeiließ, Nicolai um Einſendung ſeiner Opern zu erſuchen, und als ihn der Miniſter der geiſtlichen und Unterrichtsangelegenheiten, Dr. Eichhorn, zu einer Audienz entbot.

Auch in Stargard, und beſonders von dem wackeren Juſtizrath Adler, wurde Nicolai auf's Herzlichſte empfangen, und der damalige Aufenthalt in des Letzteren Hauſe wurde noch inſofern erfreulich für ihn, als er hier die Inſignien und die Ernennung zum Ritter des rothen Adlerordens vierter Klaſſe erhielt, für welche Gnade er dem gütigen Landesherrn wenige Tage ſpäter in Königsberg perſönlich ſeinen Dank abſtattete. — Von Stargard reiſte er nach Danzig, wo er ſeine Schweſter beſuchte, von

dort nach Marienwerder, wo ſich ſein Vater aufhielt, und traf in Königsberg mit dem Dampfboote am 20. Auguſt ein. Wenn man ihn ſchon vorher auszuzeichnen und zu erfreuen befliſſen geweſen, ſo überboten die Königsberger ihre Rivalen in Gunſtbezeugungen durch Deputationen, muſikaliſche Serenaden u. ſ. w., die Nicolai mit gerührtem Herzen aufnahm. Sonderbare Gefühle mochten überhaupt ſein empfängliches Gemüth beſtürmen, als er ſich wieder innerhalb der Mauern ſah, die ihn geboren und ſeine trübe Jugendzeit mit angeſchaut hatten und in denen er doch die ganze erſte Hälfte ſeines Lebens verlebt, bis er ſie — betrachtet vom Standpunkte kalter Lebenspraxis — als vagabondirender Flüchtling verlaſſen hatte, um ſie nunmehr als hochgeachteter und geehrter Künſtler wiederzubeſuchen. Aber ſolche Augenblicke wiegen die ſchwerſten Leiden auf und gehören zu den ſüßeſten Erfahrungen des menſchlichen Lebens.

Mit der Leiſtungsfähigkeit der ihm untergeſtellten Kräfte durch die Proben befriedigt, ſah Nicolai mit Zuverſicht der Aufführung ſeines Werkes entgegen, die Donnerstag den 28. Auguſt, dem 1. Feſttage, auf's Feierlichſte in dem von Ehrengäſten und dichtgeſchaarten Volksmaſſen überfüllten Dome ſtattfand, wo die Ouvertüre einen ſo allgemeinen Beifall fand, daß ſie Nicolai auf Wunſch des Königs, der, durch Unwohlſein verhindert, der Aufführung nicht beigewohnt hatte, in einem Concerte der muſikaliſchen Akademie, welche Händel's Israel in Egypten aufführte, am 2. September in der Schloßkirche wiederholen laſſen mußte.

Die Direktion des Stadttheaters, in der wohlmeinenden Abſicht, auch ihren Tribut der Huldigung dem ausgezeichneten Landsmann zu Theil werden zu laſſen, hatte zwar die Idee gehabt, den „Templer" aufzuführen, allein die Einſtudirung war auf in der Kürze der Zeit nicht mehr zu beſeitigende Hinderniſſe geſtoßen, und zum Erſatz für dieſen Ausfall gab Nicolai ſelbſt am 27. Auguſt eine Soirée, in welcher, unter Direktion des Muſikdirektors Damke, durch die beſten Mitglieder des Gervais'ſchen Geſang-Vereins, denen Nicolai ſelbſt am Piano accom-

pagnirte, ein Cyclus von Musikstücken aus der erwähnten Oper aufgeführt wurde. Um dem Ganzen einen Zusammenhang zu geben, leitete der Improvisator Volckert jedes Musikstück durch eine kurze Erzählung des Inhalts und der Handlung ein.

So begleiteten Nicolai die angenehmsten Erinnerungen, als er in den ersten Tagen des Septembers seine Vaterstadt verließ, um in seinen Wiener Berufskreis zurückzukehren. Aber wie wenig man seiner in der Heimath vergaß, beweist der Umstand, daß ihm die Stadt Königsberg einen prächtigen silbernen Taktstock mit einer erinnerungfeiernden eingravirten Inschrift anfertigen ließ, der ihm im Juni 1845, von einem ehrenvollen Schreiben begleitet, überreicht wurde. Nicolai hielt dieses Geschenk zeitlebens hoch in Ehren, nicht so sein Vater und Erbe, der es schon im Jahre 1850 weit unter seinem äußeren Werthe in Privatbesitz gelangen ließ. Von der Universität Königsberg erhielt er durch den Geheimen Rath Burdach eine goldene Dose und zwei Denkmünzen. Für verspätetes Eintreffen in Wien zog ihm dagegen der Theaterpächter 60 fl. von der Monatsgage ab.

Nicolai's ernstliche Absicht, nach seiner Rückkehr in Wien an die beabsichtigte Oper zu gehen, zog eine hartnäckige Kränklichkeit in die Länge, und, müde des vergeblichen Suchens in den spanischen und italienischen Dramatikern und seinen in Folge davon entstandenen fruchtlosen poetischen Bemühungen, wandte er sich zum Shakespeare und seinen „lustigen Weibern von Windsor" zurück, für die sich sein musikalischer Humor schon in Italien erwärmt hatte. Das Glück begünstigte ihn bei dieser Idee gleich von vornherein, indem es ihm gelang, den vortrefflichen H. S. Mosenthal für seinen Plan zu gewinnen, der sich der dichterischen Arbeit, nach dem ihm vom Componisten nummern- und scenenweis vorgeschriebenen Schema und der Ausarbeitung des Zwischendialogs mit Fleiß und Geschick unterzog. Mit der Einführung des Zwischendialogs statt der sonst am Hoftheater üblichen Recitative verband Nicolai zugleich einen reformatorischen Zweck, indem er die Sänger und Sängerinnen

dieſer Bühne, „die nur ſingen, nicht ſprechen konnten," wie er ſich einmal ſcherzweiſe ausdrückte, an die Deklamation des Dialoges, den er in der komiſchen Oper für unerläßlich hielt, wie er auch in einem Aufſatze der Allgemeinen Wiener Muſikzeitung, auf den wir noch im Verlaufe der Abhandlung kommen werden, darthat, gewöhnen wollte. Denn Wien hatte er bei der Compoſition dieſer deutſchen komiſchen Oper zunächſt im Auge. Das Schickſal freilich, welches ja nur zu oft mit den Menſchen und ihren Abſichten den muthwilligſten Fangeball ſpielt, machte durch die fertige Rechnung inſofern einen Strich, als die Wiener Hofbühne dieſe Oper erſt 1852 zur Aufführung brachte, als man bereits allenthalben ihren Werth kennen gelernt hatte und pries, und damit noch nicht zufrieden, geſchah das, was Nicolai hatte verhüten wollen: die luſtigen Weiber wurden mit dem von Proch zu muſikaliſchen Recitativen umcomponirten Dialoge gegeben.

Doch ſchon die Erwähnung der Bearbeitung der genannten Oper greift der pragmatiſchen Behandlung unſerer Skizze zu weit vor. Indem wir freilich auf den letzten Theil des Jahres 1844 zurückgehen, hätten wir nur ſchon Bekanntes zu wiederholen, daß nämlich Nicolai's Direktion für die Oper und das junge philharmoniſche Inſtitut von dem wohlthätigſten Einfluſſe war. Die philharmoniſchen Concerte für den Winter 1844 bis 45 begannen nämlich am 27. October 1844 mit Aufführung von Mozart's Sinfonie in Es-dur und der vollſtändigen Muſik zu Beethoven's Egmont. Aber auch auf andere Muſikgeſellſchaften wirkte, ein Vortheil für den Muſikſinn der Reſidenz, ſein Beiſpiel befeuernd, und ſo erwachten z. B. die Concerte ſpirituels des Vereins für geiſtliche Muſik aus einer langen ſchläfrigen Wirkſamkeit zu einer neueren regeren Thatkraft, die ſie durch geſchmackvollere Soireen, Preisausſchreiben u. ſ. w. bezeugten. Welchen ſchöneren Dank konnten ſie ihrem indirekten Ermunterer bringen, als daß ſie, die ſich beſonders der Pflege katholiſcher Kirchenmuſik gewidmet hatten, im März 1845 den

wohlklingenden für eine Altstimme componirten dritten Psalm von Nicolai zur Aufführung brachten!

Ueberhaupt wendete Nicolai in dieser Zeit seine Aufmerksamkeit und Compositionslust dem geistlichen Gesange zu, sei es, daß er sich wirklich auf die ihm von allerhöchster Seite auch jetzt noch correspondenzlich durch den General-Intendanten Grafen von Redern angetragene Stellung beim Berliner Domchor vorbereitete, sei es, daß er dieser Gattung wieder Geschmack abgewonnen hatte. Soviel ist gewiß, daß er in Berlin bereits allgemein als designirter Nachfolger Mendelssohn's galt, was dem zweiten Dirigenten C. Grell Veranlassung gab, seine Entlassung zu fordern und dem als Musikgelehrten berühmten S. W. Dehn seinen Platz zu überlassen. Damals erschienen in einem längst vergessenen Album (Danzig bei Bertling 1845) von F. W. Markull „Musikalische Reiseskizzen", in welchen dieser im Uebrigen nicht verdienstlose Musiker der Nachwelt allen Ernstes folgende musikalisch-charakteristische Randglossen zu dem obigen vielbesprochenen Ereignisse giebt: „Es ist nur zu beklagen, daß dieses Institut (der Domchor) sein berühmtes Haupt, den General-Musikdirektor Mendelssohn, verloren hat. Man bezeichnet als dessen Nachfolger den Wiener Kapellmeister O. Nicolai, den glühenden Verehrer, den sclavischen Nachbeter neuitalienischer Opernmusik, der in seinem Templario sein deutsches Vaterland so total verleugnet und sich in seinen musikalischen Produktionen überhaupt so handgreiflich zum Profanen hinneigt, daß ich nicht begreife, wie sich eine solche Physiognomie an der Spitze eines geistlichen Singchors ernst und würdig ausnehmen kann. Nun die Erfahrung wird's ja lehren." Ja wohl, denn da dem Verfasser Wien und Nicolai's unvergeßliche Bestrebungen im Sinne wahrster Kunst augenscheinlich eine vollständige terra incognita waren, und er also in dieser Hinsicht nicht kompetent, obwohl er mit diktatorischer Sicherheit und unumstößlicher Gewißheit daherschreitet, zu nennen ist, so hat es für ihn zu Nicolai's glän-

zendſter Rechtfertigung erſt dieſer angezogenen zukünftigen Erfahrung bedurft, deren ſein König gerade bei dieſer Wahl, ſowie jeder aufmerkſame Muſikkenner nicht mehr benöthigt war. Wir wollen jedoch nicht unterlaſſen hinzuzufügen, daß der Verfaſſer um das Beleidigende (wir dürfen ſagen: die ſchreiende Ungerechtigkeit) ſeiner Worte zu mildern, mit den Worten ſchließt: „Möglich, daß die ernſte Aufgabe einer ſolchen Stellung deren Inhaber auch zu einer ernſteren Kunſtrichtung führt.“*) Ohne uns auf eine weitere Beleuchtung dieſer Kunſtideen einzulaſſen, die wir unſeren Leſern, welche uns bis hierher gefolgt ſind, füglich erſparen können, erwähnen wir, daß die oben genannten geiſtlichen Compoſitionen Nicolai's ein Offertorium und Salve Regina waren, die ſpäter als op. 38 und 39 bei Mechetti erſchienen und den Gottesdienſt des k. k. Hofes verherrlichten.

Aber auch die weltliche muſikaliſche Lyrik fand in ihm noch ihren Verehrer. Er ſammelte zerſtreute lyriſche Blätter, zum Theil noch bei ſeinem erſten Aufenthalte in Berlin, zum Theil in Italien und Wien geſchrieben, zu einer Collection von 12 Stammbuchblättern, die gleichfalls Mechetti edirte und aus denen wir die Geſänge über Shakeſpeare'ſche Texte, das herzinnige Lied im Volkston „der g'treue Bub“, „Addio“ und „Un Met“, beide zweiſtimmig, hervorheben. Ein anderes Heft von 4 Liedern aus dem 16. und 17. Jahrhundert, ganz den guten kernigen Humor athmend, wie er die „luſtigen Weiber“ durchzieht, erſchien als op. 35 in Hamburg bei Schuberth. Das ſchöne Lied „Waldeinwärts flog ein Vögelein“ fand in dieſer Zeit eine ſolche Verbreitung, daß man es allenthalben in den Salons der Vornehmen, im Concertſaal, wie in den Zimmern einfacher Bürgersleute hörte. — Auch an die Compoſition einer Sinfonie ging er im Sommer 1845. Dieſelbe wurde am 30. November 1845 aufgeführt.

---

*) Bemerkt ſei übrigens, daß ſich damals Herr Markull ſelbſt um die Stellung als Domkapellmeiſter beworben hat.

Es war gleichfalls im Sommer 1845, als der Liedercomponist F. Gumbert, dessen Name sich eines ausgedehnten Rufes zu erfreuen begann, Wien besuchte und mit Auszeichnung aufgenommen wurde. Es war natürlich, daß ich beide Künstler wiedertreffen und die alte Bekanntschaft erneuern mußten, in Folge dessen Nicolai seinen liebenswürdigen Landsmann oft bei sich sah, um mit ihm in alten Erinnerungen zu schwelgen. Gumbert fand nicht Worte genug, um die schöne Bibliothek auserlesenster alter musikalischer Handschriften, die wie wir wissen, Nicolai besaß, und die Mühe und den Eifer, mit dem sie zusammengestellt war, zu bewundern, eine Anerkennung, die der Besitzer mit selbstbewußtem Stolze aufnahm, ebenso wie eine beifällige Kritik über den Templario, mit dem die italienische Oper in Berlin am 14. September 1844 ihre Saison begonnen hatte. Gumbert's besondere Lobsprüche trafen eine melodiöse Cabaletta, die er aus dem Gedächtniß auch am Piano sang, deren Autorschaft aber Nicolai lächelnd ablehnte, indem er sie für eine Einlage von Verdi's Composition erklärte. Gumbert fühlte das Peinliche seines Lobes für den Componisten der Oper und lenkte präludirend zur Finalcavatine über, die er mit unnachahmlichem Reize sang und accompagnirte. Von dem offenen, liebenswürdigen Betragen Gumberts fühlte sich Nicolai so angezogen, daß er, gewisse kleinliche Kunstrücksichten bei Seite setzend, dem Berliner Freunde seine Absichten und Pläne, „die lustigen Weiber" betreffend, mittheilte, einige praktische Winke dieses mit dem Theater sehr vertrauten Künstlers entgegennahm und mit ihm sogar das vollendete erste Duett am Piano sang.

Wir hätten schon früher erwähnen können, daß Nicolai, obgleich seiner Stellung und Kunstrichtung wegen nicht ohne Feinde,*) doch in Wien ein interessantes Privatleben im gesell-

*) Auch in Königsberg hatte ihm sein bloßes Erscheinen in Sämann, dem Universitäts-Musikdirektor, und Sobolewski, dem Dirigenten der Singakademie, sofort Gegner geschaffen.

ſchaftlichen Verkhr mit hohen Häuſern und auserleſenen Freunden führte, wie ihn denn auch ſeine entſprechenden Eigenſchaften als Künſtler in hohem Grade populär gemacht hatten, ſo daß ihm das „herzige" Wien in allen dieſen Beziehungen unentbehrlich oder wenigſtens unvergeßlich werden mußte. Andere Umſtände freilich hielten um dieſe Zeit auch ſolchen freudigen Erfahrungen das Gegen-, ja erlangten bald das Uebergewicht, ſo daß er ſchließlich die äußerlich glänzende Stellung eines erſten Kapellmeiſters leichten Herzens aufgab, um die ſcheinbar untergeordnetere in Berlin anzunehmen. Zu dieſen ihn ſchwer betreffenden, durch fortgeſetzte Kränklichkeit ihn noch tiefer ergreifenden Ereigniſſen gehören außer den Abfall eines mehrjährigen Freundes von ſeinen Intereſſen, eine ernſtliche Differenz mit der von ihm gegründeten philharmoniſchen Geſellſchaft, die, durch ihre ſchnell gewonnenen Erfolge übermüthig gemacht, ihrem Dirigenten einige ſeiner Meinung nach ihn herabwürdigende Paragraphen in ihre Statuten aufnehmen wollte, gegen die er aufs Nachdrücklichſte proteſtiren zu müſſen glaubte. Dieſer Zwiſt begann den April 1845 nicht eben glückverheißend, und ſelbſt der durch anderſeitige Einwirkung zu Stande gebrachte Friede war nur ein nothdürftiger und vermochte beide Partheien nicht recht zu befriedigen. Zu dieſen Calamitäten kam die Art und Weiſe der Verwaltung der Hofoper, die wir ſchon oben kurz auseinander geſetzt haben und die für den deutſchen Muſiker ſo drückend zu werden begann, daß Nicolai den Kapellmeiſterſtab ſchon am 1. Juli 1845 nieder zu legen geſonnen war, ein Vorhaben, das er, obwohl es bereits in allen Zeitungen courſirte, nur auf die dringenden Vorſtellungen höhererſeits und ſeiner Freunde vorläufig aufgab, um in einen neuen vortheilhafteren Contrakt bis 1. April 1847 einzutreten. Die italieniſche Oper erfreute ſich nämlich durch ihre in der That unübertrefflichen Kräfte einer wohlverdienten Gunſt; Balloching, der Verwalter der deutſchen Oper ſuchte, da er in vocaler Beziehung nicht entfernt mit jener concurriren konnte, ſtatt durch ein vortreffliches deutſches Repertoire, dadurch zu

glänzen, daß er alle Opern, die in der italienischen Saison Glück gemacht hatten, auch deutsch geben ließ, wodurch die Mangelhaftigkeit der vorhandenen Kräfte nur noch mehr hervortrat, ja, diese Einseitigkeit ging so weit, daß die Oper ein ganzes Jahr hindurch keine deutsche Novität, sondern nur vier bis fünf ältere Meisterwerke, im Uebrigen ausschließlich italienische Opern in deutscher Uebersetzung bot. Der Mangel in vocale Hinsicht trat übrigens ganz eclatant hervor, als man im Jahre 845, in Ermangelung eines ersten Tenors, den 60jährigen Sänger Wild in dieser Eigenschaft auf 30 Gastrollen engagiren mußte. Doch nicht allein die italienische Oper erfreute sich hoher Bevorzugung, auch die Beamten wurden am liebsten aus dieser Nation gewählt, und die damaligen Theaterlisten bieten für diese Behauptung eine ganze Musterkarte. Noch drückende wurde Nicolai's Lage, als der sogar Allerhöchsten Orts unterstützte Direktor des Theaters an der Wien, Pokorny, mit frischen Kräften und Geld das zu bieten begann, was man an der Hofoper vergebens suchte: vortreffliche Sänger und Sängerinnen, zu denen sich die ersten Größen Europa's, wenn auch nur in Gastspielen, gesellten, und ein vorzügliches Opernrepertoire. Eine Folge dieser glücklichen Manipulationen war, daß der Besuch des Kärnthnerthortheaters in der deutschen Saison bis auf ein Minimum sank, während der des Theaters an der Wien stieg, und, als es sogar unter Meyerbeer's Direktion mit enormem Aufwande die „Vielka" mit Jenny Lind in der Titelrolle bringen konnte, einen beispiellosen Höhepunkt erreichte. Nicolai fühlte recht gut, wie untergeordnet er, trotz der k. k. Kapellmeisterschaft, solchen kräftigen Bestrebungen gegenüber in der Musikwelt dastand und, obwohl er noch in seiner Stellung beharrte, so übten doch alle diese Ereignisse, gegen die er vergebens kämpfte, auf seinen ohnehin reizbaren Zustand einen üblen Einfluß aus, der sich in fortgesetzter Kränklichkeit und einer verdrießlichen Umgangsart, die ihm sogar die meisten seiner Freunde abwendig machte, offenbarte. Im Freien fand er seine Gemüthsruhe in

der Regel wieder; daher liebte und pflegte er die Ausflüge in die Umgegend Wiens und Ferienreisen, und dann war er allerdings der glücklichste und liebenswürdigste Mensch. Auf einer dieser Reisen im Juli 1845 besuchte er die Bäder von Mehadia in Ungarn und berührte bei Belgrad sogar türkisches Gebiet.

Dieser Zeitraum war übrigens den edirenden Bestrebungen Nicolai's nicht günstig, denn außer den drei Klavierstücken op. 40, welche Diabelli im October 1846 druckte, sind bei seinen Lebzeiten nur zwei bis drei Hefte noch erschienen. Dafür widmete er sich freilich der dramatischen Composition, vor Allem seinen „lustigen Weibern" mit der Entschiedenheit und durch die anderen ungünstigen Umstände nur gesteigerten Energie, die ihn auf seiner ganzen Künstlerlaufbahn begleiteten. „Der Fleiß," berichtet uns E. Kapper, „mit dem er an dem begonnenen Werke arbeitete, war ein wahrhaft riesenmäßiger, man darf wohl sagen, aufreibender. Eine Nummer nach der anderen wanderte im Entwurfe zu Lofenthal, der den Sommer über in der Nähe von Wien auf em Lande wohnte, und wurde, kaum von diesem zurückgelang, vorgenommen. An Rast und Erholung wurde wenig gedacht. Kaum, daß ein schweres Leiden, das den ohnehin nicht sehr kräftigen Organismus frühzeitig zu zerstören drohte, eine zeitweilige Pause veranlassen durfte. Dafür hatte denn auch der Tondichter die Freude, ein Werk, das durch und durch aus dem Innersten seiner Seele geschrieben, wie auf einen Guß entstehen zu sehen."

Noch ehe jedoch diese Oper zur Vollendung gereift war, kam am 9. Dezember 1845 der Templario in der bereits erwähnten deutschen Bearbeitung Kapper's als „Tempelritter" zur Aufführung, vermochte jedoch nicht mit der „Heimkehr des Verbannten", die noch immer Lieblingsoper des Publikums war, zu rivalisiren, ja, die neuen musikalischen Zuthaten, aus der veränderten musikalischen Richtung des Componisten entstanden, wurden allgemein als eine die Einheit und den Charakter des Werkes störende Zugabe betrachtet. Hierzu kamen noch die äußer-

lichen Calamitäten, daß die Darſtellenden bis auf Madame Haſſelt-Barth, welche als Rebekka nicht nur ihre Vorgängerin in der italieniſchen Darſtellung, Signora Tadolini, erreichte, ſondern ſtellenweiſe übertraf, den an ſie geſtellten Erwartungen nicht entſprachen. So war Fräulein Hein viel zu ſehr Anfängerin, um als Revena zu genügen, Ert als Wilfried ſchon von vornherein ſo indisponirt, daß er zu ſeinem Nachtheil Erinnerungen an Moriani, ſeinen Vorgänger, heraufbeſchwor, Leithner als Templer im Spiel ungenügend, Formes als Cedrik in den Stärkegraden der Stimme keine Mäßigung findend, kurz, Alles ging Hand in Hand, um die Aufnahme der deutſchen Darſtellung in den nachtheiligſten Contraſt mit der italieniſchen, 4 Jahre früher, zu bringen. Die Kritik rühmte die intereſſante und effektvolle Inſtrumentation und das bedeutende Geſchick für Behandlung des Vocalen, hob aber den Mangel an Originalität, der ſich nicht nur in Nachahmung der Melodieen, ſondern auch im Nachbilden fremder Formen zeigte, nicht eben glimpflich hervor.

Dieſe Art des Erfolgs vermochte denn die Oper auch nicht auf dem Repertoire zu erhalten, und zu Nicolai's Unzufriedenheit mit den oben entwickelten wirklich drückenden Verhältniſſen trat nun die Empfindung verletzter Eitelkeit, die ihn wieder zum Weggang aus Wien antrieb, eine Abſicht, deren Ausführung auch für jetzt nur die dringenden Vorſtellungen höhererſeits verhinderten.

Doch Nicolai fühlte ſehr wohl, daß die Verhältniſſe die Wirkungen auch des beſten Willens hemmten und war feſt entſchloſſen, die erſte günſtige Gelegenheit zu ergreifen und nach Berlin zu eilen, wo ihm noch immer die von königlicher Huld gewährleiſtete Stelle am Domchor winkte, dem er ſeine auf allerhöchſten Wunſch für die geſammte Königliche preußiſche Landeskirche componirte Lithurgie überſandt hatte, die noch jetzt am Charfreitag regelmäßig ausgeführt wird.

Vorläufig beſchränkte er ſeine Thätigkeit jedoch mehr auf ſeine eigenen muſikaliſchen Arbeiten, und während die „luſtigen

Weiber" zum Abschluß gediehen, begann schon die sorgsame Feile des ruhelosen Componisten, der einen jahrelangen Fleiß nicht scheute, um das Werk in möglichster Vollendung aus seiner Hand hervorgehen zu lassen. Die unerquickliche Kapellmeisterschaft war unter diesen Umständen für ihn eine Art Handwerk geworden, das dem freien Aufschwunge seines Genius hindernd entgegentrat. Die Kunstzustände Wiens nahmen übrigens einen hoffnungslosen Charakter an, als auch das Pokorny'sche Opernunternehmen nach kurzem Glanze in das beklagenswertheste Nichts zurückfiel, und die Hofoper nichts that, um aus dem Falle des Nebenbuhlers Gewinn zu ziehen. Im Gegentheil begann die deutsche Opernsaison im Juli 1846 statt mit einem großen Nationalwerke kläglich mit einem Ballet, dem die unbedeutendsten Opern folgten. Allein nun trat der langgenährte Groll des Publikums gegen den k. k. Theaterpächter mächtig hervor und fand bei Ablauf der Pachtzeit die willkommenste Gelegenheit zum Ausbruch. Nur mit Mühe und nachdem er die Garantieen einer kunstgemäßeren Verwaltung gegeben hatte, erlangte Balloching eine Verlängerung des Pachtcontraktes auf weitere drei Jahre.

Eine regere Thätigkeit entfaltete sich nun wieder am Kärnthnerthore, und Nicolai stand mit neuem Muthe und Eifer wieder am Dirigentenpulte und leitete eine wohlgelungene Aufführung von Mozart's unsterblichem Don Juan, sowie nach mehreren eifrigen Proben kurz darauf, am 24. October 1846, den Faust, Spohr's Meisterwerk.

Von Pesth aus, wo er auch in diesem Sommer einige Wochen zugebracht hatte, wurde ihm eine ehrenvolle Einladung, seine großartige Messe in D-dur, welche man dort einstudirt hatte, selbst zu dirigiren. Seine Geschäfte und die zunehmende Kränklichkeit nöthigten ihn jedoch wider Willen zu einer abschlägigen Antwort, und so fand die beabsichtigte Aufführung in der Stadt-Pfarrkirche, unter Leitung des Musikdirektors Brauer, am 8. Sptbr. 1846, ohne die Gegenwart des Componisten Statt und machte auf die zahlreich versammelten Zuhörer den tiefsten Eindruck.

Dagegen widmete ſich Nicolai der Leitung der philharmoniſchen Concerte, trotz ſchon erwähnter Privatdifferenzen, mit der Wärme und Kunſtliebe, mit der er bereits die großartigſten Wirkungen erzielt hatte. So führte er am 29. November 1846 die Beethoven'ſche 9. Sinfonie auf, ein Ereigniß, das man in allen Journalen weithin pries, beſonders, da er Hinderniſſe von Seiten des Chores energiſch überwunden hatte, an denen ſchon einmal, am 29. März 1845, die Aufführung dieſer Sinfonie (man mußte damals die 7. wählen) in den philharmoniſchen Concerten geſcheitert war. — Auch die proviſoriſche Leitung der Concerte ſpirituels übernahm er bereitwilligſt, und ſchon die erſte Soirée am 18. Februar 1847, in welcher ſein „Salve Regina" für Sopran mit Orcheſterbegleitung, ſowie Haydn's C-dur-Sinfonie, Mozart's C-moll-Clavierconcert und Beethoven's Egmontmuſik mit Rosengeil's verbindendem Texte zur Aufführung gebracht wurden, rief die begeiſtertſten Lobſprüche des Publikums und der Muſiker hervor.

Es war, als ob er in dieſem letzten Winter ſeines Aufenthaltes in Wien es dem Publikum recht fühlbar machen wollte, wie viel man an ihm verlöre, und in der That iſt ſein Weggang noch lange nachher tief und bitter empfunden worden, wenngleich man wenigſtens ſeine Inſtitutionen feſtzuhalten ſuchte und namentlich die philharmoniſchen Concerte, unter Leitung des Profeſſors und Orcheſter Direktors J. Hellmesberger, ihren Fortgang fanden. Wir erwähnten, daß dieſer Winter für Nicolai der letzte in Wien war. Denn auf ſeinen leidenden Zuſtand fußend, hatte er am Schluß des Jahres 1846 abermals ein Abſchiedsgeſuch eingereicht und dieſes war ihm, vielleicht weil man ſeiner fortwährenden Geſuche dieſer Art müde war, vielleicht auch, weil man in Conradin Kreutzer, auf den man wiederum reflektirte, einen adäquaten Nachfolger im k. k. Kapellmeiſteramt gefunden zu haben vermeinte, bewilligt worden. Allein die Unterhandlungen mit dem Letzteren zerſchlugen ſich, und an Nicolai's Stelle trat am 1. Juli 1847 der Dirigent der Liedertafel in Mainz, Heinrich Eſſer. Ni-

colai selbst legte sein Amt schon am 1. April 1847, dem Tage, wo die italienische Saison begann und seine Contraktzeit zu Ende war, nieder, nachdem er vorher mit den Gesang- und Orchesterkräften des Hofoperntheaters ein großes feierliches Abschiedsconcert gegeben hatte. Kurz zuvor war ihm von Seiten seines Königs die Auszeichnung zu Theil geworden, mit einem huldvollen Handschreiben und einer goldenen Dose beehrt zu werden. Was Wunder, daß sich sein trüber Blick hoffnungsvoll wieder nach Berlin richtete?!

Nicolai's nächste Absicht bei seinem Abgange vom Hoftheater aber war die, in möglichst ungestörter Muße seine geschwächte Gesundheit, die einen immer bedenklicheren Charakter annahm, durch Aufenthalt auf dem Lande, oder in Italien wieder zu stärken, allein eine für jeden Anderen unbedeutende und wenig beachtete Thatsache verhinderte solche Gedanken an Ruhe und Zurückgezogenheit. In Berlin hatte nämlich der als Componist wie als Mensch verdienstvolle J. P. Schmidt auf höhere Veranlassung die nur bezifferten Originalrecitative Mozart's zum Don Juan, deren begleitende Ausführung ursprünglich nur dem Klaviere oder dem Contrabassisten und Cellisten oblag, für Streichquartett ausgesetzt, und in dieser Gestalt wurden sie als Recitativi secchi anstatt des Dialogs nicht nur in Berlin, sondern auch in Hamburg, Dessau, Dresden und Stuttgart bei Aufführung des Don Juan (in den drei letzteren Städten hatte man dies Verfahren auch auf den Figaro ausgedehnt) adoptirt. Das Verdienst, die Recitativi secchi zum Don Juan überhaupt wieder eingeführt zu haben, und zwar mit der ursprünglichen Begleitung von Cello und Baß, vindicirte sich in dem bald entstehenden Streite der Kapellmeister des Breslauer Stadttheaters, Seidelmann, zu. Herr J. P. Schmidt hatte sich mit Anbietung seiner Arbeit auch an die Wiener Hofoper gewendet, diese hatte zur Begutachtung den ersten Kapellmeister herbeigezogen, und Nicolai wiederum hatte sich über derartige Reformen ungünstig ausgesprochen; in Folge dessen war Balloshino's Antwort an

Schmidt verzichtend ausgefallen. Die Wichtigkeit jedoch, welche selbst competente Musiker, wie Lindpaintner, Reissiger, Schneider und selbst scheinbar Meyerbeer der Schmidt'schen Arbeit beilegten, bestimmte Nicolai, wieder einmal das schriftstellerische Gebiet zu betreten, auf dem er sich vor fast 10 Jahren mit einem großen Aufsatz „Italienische Zustände" bereits mit Glück versucht hatte und einen Artikel „Ueber die Instrumentirung der Recitative in den Mozart'schen Opern Don Juan, Figaro's Hochzeit und Così fan tutte" zu schreiben, den die Wiener allgemeine Musikzeitung in ihrer No. 33, Jahrgang 1847, abdruckte. In diesem Aufsatze erklärt sich Nicolai auf ebenso geistreiche, als den „Musikdilettanten," als welchen er Schmidt, von dem er sich durch eine anscheinend wirklich unschuldige Correspondenzbemerkung über diesen Gegenstand verletzt glaubte, hinstellte, geißelnde Weise gegen jede Instrumentirung der Recitative, indem er weder die deutsche, noch vollends die französische Sprache zur Ausführung derselben, an Stelle des Dialogs, für geeignet hielte. Indem er den letzteren für beide Sprachen adeptirt, weist er zugleich die Nachtheile nach, welche gerade eine Begleitung mit Streichquartett hervorruft. Daran knüpft er schließlich Pläne für zeitgemäßere Instrumentirung des Mozart'schen Idomeneus und Titus, eine Idee, deren Ausführung mit Behutsamkeit und Sorgfalt durchgeführt, auch wir billigen. Welcher erhabene Effekt würde z. B. dadurch hervorgerufen, wenn zu dem wahrhaft göttlichen Schluß des 1. Aktes des Titus noch drei Posaunen im Piano träten, um die Schauer des bangen Momentes noch eindringlicher zu machen. Doch wir entfernen uns mit solchen Betrachtungen zu weit von unserer Aufgabe; zu dieser zurückkehrend, bemerken wir, daß Nicolai's Aufsatz zwei Gegenartikel hervorrief, einen mehr vermittelnden von Seidelmann, (Wiener allg. Musik-Zeitung 1857 Nr. 54) der in Betreff der verworfenen Quartettbegleitung mit Nicolai übereinstimmt, im Uebrigen aber seine eigenen Verdienste für Herstellung der Originalrecitative zum Don Juan hervorkehrt und einen gegnerischen von J. P. Schmidt selbst

in Nr. 55 derſelben Zeitung. Den erſteren, nichtsſagenden ignorirte Nicolai verdientermaßen, aber dem letzteren, am 8. Mai erſchienen, widmete er ſchon am folgenden Tage eine gründliche, allerdings von Polemik und kritiſchen Hieben nicht freie Antwort (abgedruckt in Nr. 58 und 59 derſelben Zeitung), aus der wir zur Charakteriſirung unſeres Commoniſten Einiges entlehnen wollen. Nachdem er im Eingang ſich verwahrt hat gegen die Idee, als habe er durch ſeinen Aufſatz, der übrigens ſelbſt den Beifall Meyerbeers nach Durchleſung des Manuſcripts gefunden habe, einen Federkrieg hervorrufen wollen, geht er, da er über den von ihm genügend beſprochenen Gegenſtand kaum noch etwas zu ſagen hat und bei der damals motivirten Anſicht ſtehen bleiben muß, daß die nachträgliche Inſtrumentirung der von Mozart nicht inſtrumentirten Recitative ein Irrthum ſei, direkt zur Beantwortung der Gegenſchrift Schmidts über, deren Originalworte er ſtets citirt, um daran ſeine Widerlegung und Rechtfertigung zu knüpfen. Sein Fleiß und ſeine Sorgfalt geht dabei bis auf die Lesezeichen des Angreifers. Auf deſſen Behauptung, Herr Nicolai würde ſeine Vorwürfe gegen die Quartettbegleitung der Recitativi ſecchi als conform mit den cantanten als einen Irrthum zurückgenommen haben, wenn er die Partitur der erſteren geſehen hätte, antwortet er: „O nein! das würde ich nicht gethan haben, denn es iſt und bleibt falſch, die recitativi parlanti in Mozart zu inſtrumentiren. Warum, das habe ich in meinem erſten Aufſatze deutlich auseinandergeſetzt, um dies nochmals zu beweiſen; und würde ich es noch zehnmal beweiſen, der Herr Verfaſſer jener Inſtrumentirung würde es mir immer noch nicht glauben. Für Andere aber wird mein erſter klarer Beweis ſchon genügt haben. Wenn ich aber die Partitur der von Herrn J. P. Schmidt inſtrumentirten Recitative nicht geſehen habe, ſo iſt mir daraus kein Vorwurf zu machen, denn ſie exiſtirt nur geſchrieben im Beſitz des Herrn Verfaſſers, und wenn derſelbe nicht ſo gütig geweſen iſt, ſie mir mitzutheilen, ſo iſt das nicht meine Schuld; ich würde ſie ſonſt mit Intereſſe geſehen haben.

Indeß, auch ohne diese genommene Einsicht, wird man mir wohl zutrauen, daß ich weiß, wie ein bezifferter Baß für Quartett gesetzt aussieht und aussehen kann, selbst angenommen, daß die langen Mozart'schen gehaltenen Baßnoten nicht immer vom ganzen Quartett gehalten, sondern bisweilen, ja meistens, in kurzen Accorden gesetzt sein dürfen" „Mozart wollte," heißt es weiter unten „bei den parlanten Recitativen im Gegensatz zu den gewichtigeren, keine Quartettbegleitung haben. Ist das denn nicht eo ipso einleuchtend genug? Was würde es denn einem Mozart für Mühe gekostet haben, diese paar Noten für das Quartett selbst hinzuschreiben, wenn er sie hätte haben wollen? Er wollte sie aber nicht, er beabsichtigte ganz klar und deutlich den Unterschied der verschiedenen Begleitungsart der Recitative und nun will man ihm, nach einem halben Jahrhundert der allgemeinsten Bewunderung aller Völker, auf einmal nachhelfen und seine von ihm so weise und absichtsvoll uninstrumentirt gelassenen Recitative nachinstrumentiren und das ästhetische Verhältniß des Ganzen in seinen göttlichen Opern zerstören? — und das soll noch gepriesen, eingeführt und von verschiedenen accreditirten Kapellmeistern gebilligt werden? und wenn Jemand, der nur sehr selten und nicht gern zu öffentlichen Erörterungen die Feder ergreift, sondern sich lieber praktisch mit der Tonkunst beschäftigt, wie es bei mir der Fall ist, dennoch aus inniger Verehrung für die Meisterwerke des größten dramatischen Tondichter sich gedrungen fühlt, ein ruhiges, belehrendes, durch die klarsten Gründe belegtes Wort gegen diese Verarbeitung zu sprechen, und durch seine Stellung, wie durch die innere Ueberzeugung seines selbstgeprüften Bewußtseins zu einem solchen Worte berechtigt ist, — so soll er deshalb noch angefeindet werden und sich gezwungen sehen, durch eine musikalische Wort-Polemik seine Zeit zu verlieren, weil die, denen er die offene Wahrheit kurz vorhielt und ihnen ihr Unrecht bewies, ihn nicht verstehen wollen und seine Aussprüche (wie ich später darthun werde), unrichtig anführen? — Traurig dann!" Schmidt's Bemerkung,

die Recitativi secchi schlössen sich für die musikalische Wirkung erfolgreich an die Gesänge an, während letztere durch Dialog störend unterbrochen würden, beantwortet Nicolai: „Was hat dies mit unserem Thema, nämlich mit der Instrumentirung der Recitative durch Herrn J. P. Schmidt und mit meiner Behauptung, daß diese Instrumentirung unzulässig sei, zu schaffen? Werden sich die Gesangstücke weniger an die Recitative anschließen, wenn die letzteren, wie Mozart es wollte, blos mit Clavier (oder heute Violoncell) und Contrabaß begleitet werden? Es sind dies wieder nur Worte, die allerdings eine Wahrheit sagen, die aber mit unserem Gegenstande nichts zu thun haben. Man könnte hier, wie überall, noch unzählige Wahrheiten sagen, als z. B. Palestrina ist der größte Kirchencomponist aller bisherigen Zeiten; oder Beethoven hat göttliche Sinfonieen geschrieben; oder Shakespeare war einer der größten Dichter; oder auch: der Honig ist süß: die Wahrheit ist manchmal bitter: wo Reden nichts nützt, ist Schweigen eine Tugend u. s. w. u. s. w. Indeß, hier handelt es sich darum, zu beweisen, daß Herr J. P. Schmidt etwas Gutes, Nothwendiges that, indem er die Mozart'schen recitativi secchi mit Quartett bearbeitete, und das wird er uns selbst nach Aufzählung von tausend Wahrheiten, wenn sie nicht geradezu diesen Gegenstand betreffen, immer noch nicht bewiesen haben, während ich die Behauptung, daß dies Unternehmen nicht gut zu heißen sei, mit klaren deutlichen Gründen belegt habe. Warum will denn Herr J. P. Schmidt mir immer die Meinung unterschieben: ich wolle das Recitativsingen überhaupt nicht, sondern zöge das Sprechen absolut vor. Wann habe ich das gesagt? Nicht das Singen der parlanten Recitative überhaupt verwerfe ich, das ich im Gegentheil — in vollkommener Vortragsweise natürlich — so sehr wünsche, sondern nur die nachträgliche Instrumentirung derselben im „Don Juan" und noch viel mehr im „Figaro" oder „Così fan tutte."

Es sei uns noch erlaubt, den Schluß dieses Aufsatzes folgen

zu lassen. „Herr J. P. Schmidt," fährt Nicolai fort, „führt endlich als seiner Instrumentirung beifällig entgegenkommende Notabilitäten, die Namen höchst gewichtiger, längst anerkannter Meister an, so zwar, daß mich ein Zagen überkommen möchte, wenn ich mir vorstelle, mit diesen, von mir hochgeehrten Männern in diesem Punkte verschiedener Meinung sein zu müssen. Indessen sollte ich auch aus Verehrung gegen solche Namen öffentlich gegen die Sache zu sprechen aufhören, so würde es mir nur wie dem Galilei gehen, dem die Bewegung der Erde kein angelegentlicheres Glaubensbekenntniß sein konnte, als mir meine musikalische Ueberzeugung ist, und ich würde dennoch für mich murmeln: „eppur si muove," was in diesem Fall heißen würde: „und dennoch ist die nachträgliche Instrumentirung der recitativi parlanti in den Opern von Mozart ein „großer Irrthum." Herr Schmidt schließt nach Herbeiziehung dieser drei berühmten Namen mit den pompösen Worten: Und somit wären die Acten über diesen Gegenstand geschlossen. Soll das heißen, der Herr Verfasser habe nun seiner Seits genug gesagt, lege die Feder nieder, und nehme sich vor, kein Wort ferner zu seiner Vertheidigung zu schreiben? — Nun, man wird ja sehen, ob es dies heißen sollte. Oder soll es heißen: Ergo, Nicolai, ad absurdum deductus es, und meine Instrumentirung ist ein gutes Unternehmen, dessen allgemeine Einführung wünschenswerth ist, quod erat demonstrandum? Dem wäre dann nicht so, denn Herr J. P. Schmidt hat auch nicht einen einzigen der klaren Gründe, die ich gegen die Einführung seiner Instrumentirung angeführt habe, widerlegt, und ich habe durch diese Antwort gezeigt, wie wenig er das Unternehmen seiner Instrumentirung erschöpfend gerechtfertigt hat. Oder soll es heißen: die Welt hat bereits entschieden, daß ich den Mozartschen Opern durch Instrumentirung ihrer Recitative, die ihr Schöpfer wegen des damals „gewohnten Schlendrians," uninstrumentirt ließ, einen wesentlichen Dienst erzeigt und ihnen das gegeben habe, was ihnen zum vollkommenen Total-Eindruck noch mangelte? Dann

wäre dem noch weniger so, denn in diesem Sinne werden die Acten erst dann geschlossen sein, wenn man entweder diese Ergänzung Mozart's allgemein beifällig adoptirt haben und dieselbe sich mit diesen Opern unzertrennlich amalgamirt haben wird, — welches wir Beide schwerlich mehr erleben dürften, selbst wenn es im Schooße der Zukunft geschrieben stehen sollte, — oder wenn von der Einführung dieser Instrumentirung gar keine Rede mehr sein wird, welchen Zeitpunkt wir vielleicht eher erleben dürften. Die Acten hierüber sind also einstweilen keineswegs geschlossen. Wohl aber sind sie es von meiner Seite. Ich habe heute dieser Antwort fast den ganzen Tag gewidmet, und kann in der Zukunft über diesen Gegenstand, über den ich auch nichts mehr zu sagen wüßte, was ich nicht schon gesagt hätte, kein Wort weiter verlieren. Sollte derselbe democh nochmals der Beleuchtung und Erörterung bedürfen, so mag nun ein anderer Musiker die Unantastbarkeit Mozart's weiter verfechten! Zudem verlasse ich in diesen Tagen Wien. Ich habe meine Stellung als erster Kapellmeister am k. k. Hofoperntheater seit dem 1. April niedergelegt und beabsichtige Gesundheitshalber eine Reise in's Ausland über diesen Sommer zu unternehmen, wo ich dann die Entgegnung, welche Herr J. P. Schmidt (trotz des Abschlusses der Acten!) vielleicht hiergegen erlassen dürfte, schwerlich, beinahe unmöglich, zu Gesicht bekommen könnte. Von mir ist also über diesen Gegenstand keinen Falls noch ein Mehreres zu erwarten.

Wien, am 9. Mai 1847. Otto Nicolai.

Aus den letzten Zeilen dieses Aufsatzes entnehmen wir die damaligen Absichten Nicolai's betreffs seines Weggangs von Wien. Seine Krankheit war allerdings in das Stadium der Bedenklichkeit getreten und gerade bei Abfassung obiger Schrift hatte sie einen besorgnißerweckenden Charakter angenommen, sodaß ihm jede geistige Anstrengung untersagt wurde. Nicolai fügte sich solchen ärztlichen Anordnungen nur widerwillig, und das Ende des Monats Mai fand ihn wieder, auf die eingetre-

tene Besserung seines Zustandes fußend, bei der Feile seiner vollendeten Oper beschäftigt.

Wir halten es für Pflicht, bei dieser Gelegenheit zur Ehre J. P. Schmidt's anzuerkennen, daß er seinem Gegner nicht den mindesten Groll nachtrug und aus dem ehrenvollen Nachrufe, welchen er dem dahingeschiedenen Nicolai 1849 in der neuen Berliner Musikzeitung hielt, ist nicht die entfernteste Erinnerung an einen Statt gehabten Zwist herauszulesen.

Die damaligen Zeitungen berichteten von der Absicht Nicolai's, Gesundheits halber nach Italien zu gehen und Rossini aufzusuchen, um von da über Berlin nach Paris zu reisen, wo er seinen bleibenden Aufenthalt nehmen wollte. Solche Absichten lagen auch dem Meister damals gewiß nicht fern, allein seine Unentschlossenheit, ob er sich ganz der Prosa des Lebens oder dem Dienste der Kunst weihen sollte, zog ihn dennoch von kleinen Reisen wieder nach Wien zurück,*) ja, er war sogar geneigt, um praktisch wieder eine Stellung im Gebiete der Kunst einzunehmen, das ihm im August desselben Jahres dargebotene Direktoriat am Conservatorium, als Nachfolger Gottfried Weber's, anzunehmen. Die Frucht dieses Anerbietens, das er endlich ausschlug, war eine mehrwöchentliche Beschäftigung mit musikalisch-pädagogischen Studien, die er ein Jahr später bei der Reorganisationsfrage der Musik in Preußen trefflich verwerthete. —

Aber die Aerzte drangen ernstlich in ihn, das passive Verhalten seiner Gesundheit gegenüber aufzugeben und zur Kur entweder nach Italien, oder in ein Heilbad zu reisen, wozu ihm die Kaltwasserheilanstalt zu Gräfenberg als das wirksamste vorgeschlagen wurde. Nicht ohne Opposition entschloß sich Nicolai zu dem letzteren Vorschlage und reiste im September 1847 dahin ab, in der Hoffnung, bald zurückzukehren, in der That aber um Wien nie wiederzusehen.

*) Er hatte den Monat Juni im Salzkammergut, namentlich in Salzburg, den Juli in Baden bei Wien und den August in Raab bei dem Bischof des Comitats verlebt.

Der Aufenthalt in Gräfenberg entsprach Nicolai's Erwartungen nur in geringem Grade, um so mehr, als er seinen unerschütterlichen Fleiß nicht seiner Gesundheit zum Opfer bringen wollte und in dieser Beziehung sich allen Anordnungen eigensinnig widersetzte. Kaum konnte er das Ende des Kurcursus erwarten, als er auch schon im October über Breslau nach Berlin eilte.

Das künstlerische Aussehen Berlin's war bei Nicolai's Ankunft, ganz im Gegensatz zu dem Wien's im Jahre 1841, ein sehr erfreuliches, wozu besonders der Aufenthalt Mendelssohn's und Meyerbeer's und ihre Bestrebungen beigetragen hatten. In Folge dessen waren die königliche Kapelle, die Oper, der Domchor Institute ersten Ranges geworden, die nur einer fortgesetzten Pflege bedurften, um bei der im Publikum schon von vornherein vorhandenen ernsten Richtung, segensreich weiter zu wirken. Nicolai schaute mit Wohlgefallen die Kunstbestrebungen, die mit seinen Ideen sich so trefflich vereinigten, an, und zu den Einladungen seiner alten Wiener Freunde, Th. Kullak, Kraus, Mad. Herrenburg u. s. w. kam noch ein erneutes königliches Anerbieten, die Dirigentschaft am Domchor als Mendelssohn's Nachfolger anzunehmen, wozu sich die bestimmte Aussicht auf die Kapellmeisterstelle an der königl. Oper gesellte, die ihn bewogen, in Berlin seinen neuen bleibenden Wirkungskreis zu nehmen. Hatte er schon in Wien sein eminentes Talent für die Führung des instrumentalen Musikkörpers bewiesen, so lockte ihn hier die Wirksamkeit bei einem Vocalchor, dem die größte Aehnlichkeit mit der von ihm enthusiastisch verehrten Sixtini'schen Kapelle verliehen werden sollte, eine Gelegenheit, bei welcher er seine in Rom gewonnenen Erfahrungen und Kenntnisse so wirksam als erfolgreich in's Leben treten lassen konnte.

Schon die erste bedeutendere Aufführung des königl. Domchors unter Nicolai's Direktion, am 24. September 1848, zur Einweihung der neu erbauten Friedenskirche bei Sanssouci, in der eine neue Liturgie und ein Psalm von Nicolai zur Aufführ-

rung gebracht wurden, befriedigte die anwesenden Majestäten und andere hohe Kunstkenner auf's Vollkommenste, so daß der König ihn zur Tafel ziehen ließ, und in den schmeichelhaftesten Worten seine Anerkennung ausdrückte.

So war Nicolai Berlin und seinem Vaterlande wiedergeschenkt worden, und er unterzog sich den Anforderungen seiner neuen Stellung, sowie der Ausbildung von Gesangsschülern mit dem Eifer, der Pünktlichkeit und Penibilität, die ihn bei allen seinen Unternehmungen beseelten. Es war ein leicht verzeihliches Selbstbewußtsein, daß er in Berlin, welches in vocal-pädagogischer Hinsicht wirklich nicht eben glänzend vertreten war, so daß man, wie auch anderen Orts, sich gezwungen sah, seine Ausbildung im Auslande zu suchen, sich für den zum Lehrfach berufensten Gesangslehrer hielt, da er die menschliche Stimme und ihre Leistungsfähigkeit, wie nur Wenige, kannte und selbst Gesangsstudien in umfassendster Weise gemacht hatte.

Der königliche Domchor nahm unter seiner Führung und nach seinen Grundsätzen gebildet schon in kurzer Zeit einen ungeahnten Aufschwung und die bei allem künstlerischen Ernste und Energie verwaltende Leutseligkeit verschaffte seinen Reformen, mit denen er sofort begann, den leichtesten Eingang. Noch jetzt erinnern sich viele seiner damaligen Oberschüler heiterer Miene des kleinen blonden fast stets freundlichen Mannes im sorgfältigsten Anzuge mit den rothbeschäfteten Glanzstiefeln, der es besonders liebte, mit übergeschlagenen Beinen am Klaviere zu sitzen und so zu dociren.

Unter seiner Leitung wurden die Aufführungen dieses Institutes immer mehr und mehr wirkliche wahre und erhebende Andachtsübungen, bei deren Genuß man alle Aeußerlichkeiten vergaß. Reden wir auch ein Wort über die Ausführung, so war sie jene vollendete, weithin berühmte und in ihrer Art unvergleichliche, von denen man noch heute, lange nach jener Blüthezeit, wie sie eben nur unter einem wissenschaftlich und künstlerisch intelligenten Dirigenten, wie damals, entstehen konnte, allenthalben

mit Achtung ſpricht. Um unpartheiiſch zu ſein, wollen wir zu den Vorzügen auch nicht die Mängel verſchweigen. Die Ausführung des Chors hinterließ den Eindruck einer prächtigen Parade, geführt von den Notabilitäten des Krieges. Jede Bewegung, jede Schwenkung, bis in die kleinſten Nuancen hinab, zeugt von Studium und Fleiß, das Commandowort ruft die unglaublichſten Evolutionen hervor, und der Zuſchauer ſteht geblendet von aller Pracht. Doch wie dort der Schauſtellung der Einzelwille, der die Geſammtheit in allen ihren Gliedern frei zu demſelben Zwecke durchdringt, mangelt, ſo fehlte hier die künſtleriſche Gluth, die, wenn ſie jeden Einzelnen in gleicher Begeiſterung wie den Dirigenten hätte emporheben können, noch ganz andere Wirkungen ausgeübt hätte. Um nicht ungerecht zu werden, müſſen wir dies bei der Verſchiedenheit der executirenden Individualitäten im Alter und Intelligenz als eine gewiß unmögliche Anforderung hinſtellen, deren Löſung im ſtrengſten Sinne wohl nur der wahren Sphärenmuſik, von der man ſo oft in ſchlechten Vergleichen faſelt, vorbehalten iſt, aber ſie drängte ſich uns ſtets auf, wenn wir in den großartigen gothiſchen Dom traten, den der Chor vor unſerem geiſtigen Auge aufbaute. Ohne ſtörende Tonangabe ſetzte die Geſammtheit in reiner vierſtimmiger Harmonie ein, das Forte ſtrömte aus vollſter Bruſt hervor, während das Piano, welches ſich bis zum kaum hörbaren Pianiſſimo abſtufte, zephyrartig an den Hörer heranwehte. In Folge deſſen waren auch die An- und Abſchwellungen der Stimmen von unnachahmlichem Reize, und der Schluß der Geſänge, den Nicolai, wie er es in Rom gehört hatte, gewöhnlich leiſe und leiſer verhallen ließ, vollendete die Erhebung, der man ſich hingab.

So waren die Reſultate, welche der neue Domchordirigent erzielte, gleich von Anfang an die überraſchendſten und befeſtigten das Wohlwollen, welches der Monarch dem talentvollen Künſtler immer geſchenkt hatte, in dem Maße, daß, als eines Tages von der Direktion der königlichen Opernkapelle durch den ſchon alternden Kapellmeiſter Henning die Rede war, der König ſeinen Wunſch

ausdrückte, denſelben zu penſioniren und dem verdienſtvollen Nicolai auch dieſe Stelle zu verleihen. Des Königs Wunſch war den Untergebenen natürlich Befehl, und ſo war denn ſchon im December 1847 den Mitgliedern der königlichen Kapelle bekannt gemacht worden, daß ſie mit dem Beginn des neuen Jahres, nach dem Abtritt Henning's, in Nicolai ihren neuen Vorgeſetzten zu betrachten hätten.*)

Es war dies wiederum eine der kurzen Zeitepochen, in denen ſich Nicolai ganz wohl und glücklich in ſeinem Wirkungskreiſe fühlte. Ja, das reale Leben machte ſeit langer Zeit wieder einmal ſeine Anſprüche geltend, und dieſen nachgebend opferte er dem irdiſchen Vergnügen und beſuchte einen Sylveſter-Maskenball im Mielentz'ſchen Saale. Die Töchter Eva's, beſonders die ſchönen und wohlgeſtalteten, waren ihm nie gleichgültig geweſen, und ſo ſehen wir ihn gar bald auf der Fährte zweier artiger Kinder. Dieſe machten von ihrer Maskenfreiheit den ausgedehnteſten Gebrauch und dadurch noch mehr gefeſſelt, iſt unſer Domino gar bald in ihren Netzen. Endlich nimmt Alles Platz, und auch Nicolai geſellt ſich keck zu den beiden Schönen, die ſich neben eine männliche Maske placirt haben, welche zu ihnen zu gehören ſcheint. Letztere fragt endlich, da Nicolai nicht Miene macht ſeine Aufmerkſamkeiten einzuſtellen, wen ſie die Ehre hätten, vor ſich zu ſehen. Indem ſich Nicolai demaskirte, ſagte er: „den königlichen Kapellmeiſter Nicolai.“ „Und ich bin,“ ſagte der Frager, ſich demaskirend, „D., Celliſt der königlichen Kapelle.“ „Maledette!“ rief Nicolai, in komiſcher Verzweiflung aufſpringend „das heißt Pech, wenn man ſich als Vorgeſetzter ſo blamirt!“ Natürlich verhinderte dieſes Ereigniß die kleine Geſellſchaft nicht, den übrigen Abend in Luſt und Vergnügen zu verleben.**)

*) Nach ſeinen damaligen Einnahmebüchern betrug ſein monatliches Gehalt in Folge deſſen 166⅔ Thaler. Dieſe Einnahme vermindert ſich aber weſentlich, wenn man die an Vater, Mutter und Schweſter regelmäßig gezahlten Penſionen in Abzug bringt.

**) Nach einer mündlichen Mittheilung des Betheiligten.

Seine erweiterten Funktionen vertrat der neue Kapellmeister zum ersten Male in einer Soiree am königlichen Hofe, welche er dirigirte, am 27. Januar 1848, in der auch der berühmte Violoncellist Batta, sowie die unübertreffliche Pauline Viardot-Garcia mitwirkten. Letztere sang mit Fräulein Tuczek das erste Duett aus den „lustigen Weibern", und der König im höchsten Grade befriedigt von der trefflichen charakteristischen Composition, sprach den Wunsch aus, eine Oper Nicolai's auf der königlichen Bühne zu sehen, ein Wunsch, dessen Ausführung sich in die Länge zog, um so mehr, als ihn die politischen, selbst an die Throne rüttelnden Stürme des Jahres 1848 vergessen machten.

Endlich, am 12. März, einem Abende, der keinen eben sehr großen Kreis in den weiten Räumen des Opernhauses versammelte, da die revolutionären Elemente schon die Gemüther der Menge erhitzten, stand Nicolai zum ersten Male am Dirigentenpulte der königlichen Oper und leitete die Aufführung von Spontini's Vestalin. Alle Journale sprachen sich höchst befriedigt über dieses Debut aus, und selbst H. Krigar, der eifrige Verehrer Spontini's und strenge Kritiker der Ausführung seiner Werke, sagt in Nr. 3 des Jahrgangs 1848 der Blätter für Musik: „Herr Kapellmeister Nicolai trat mit der Direktion dieser Oper (der Vestalin) sein neues schwieriges Amt an, und wir können die Umsicht, das Feuer der Leitung und die Einsicht desselben bis jetzt nur lobend erwähnen."

Nicolai's Amtsthätigkeit fiel übrigens in die ungünstigste Zeit. Kaum, daß noch eine kleine Schaar dem Dienste der Kunst getreu blieb; die Meisten opferten dem wandelbaren Götzen, der seinen Standpunkt auf dem Schauplatz der Weltbühne genommen hatte und von hier aus reformiren wollte. Seiner politischen Gesinnung nach gehörte Nicolai zu der gemäßigten liberalen Parthei, welche die staatlichen Verbesserungen und Freiheiten auf dem Wege der Ordnung und des Gesetzes eingeführt wissen wollte. Wie vortheilhaft unterschied er sich in dieser Beziehung von jenem Dresdner Kapellmeister und Kunstgenossen, der seine

radicalen Umsturzideen mit dem schwärzesten Undank gegen seinen König und Wohlthäter besiegelte.

Die politische Zerklüftung war jedoch wohl auf das Kunstleben im Allgemeinen, nicht aber auf Nicolai's Wirksamkeit von lähmendem Einfluß. Die alte Gewissenhaftigkeit und Umsicht bewies er bei den Proben zur Zauberflöte, die er neu einstudirte und die am 20. Juni kurz vor den Ferien (Juli und August), welche Nicolai im Nordseebade Wangeroge zubrachte, zur ersten Aufführung kam. Trotz der Zeitumstände brachten die politischen Ereignisse doch die Reorganisationsfrage der Musik, die in pädagogischer Hinsicht noch leider heut zu Tage im Argen liegt, zur lebhaftesten Anregung, und der Minister der geistlichen und Unterrichtsangelegenheiten unterstützte die darauf bezüglichen Reformideen, indem er in einem Reskripte vom 14. Juli 1848 eine Aufforderung erließ, über diesen Gegenstand Gutachten abzugeben. Nicolai ergriff diese Gelegenheit mit allem ihm eigenthümlichen Feuer, und hob im Berliner Tonkünstler-Verein, dessen Mitglied er geworden, diesen günstigen Umstand hervor, den man benutzen solle, um endlich das hart vermißte Staatsconservatorium und andere officielle, von der Regierung subsidiirten musikalische Lehranstalten zur Heranbildung der lange vernachläßigten Generationen zu erhalten, da die sogenannten musikalischen Anstalten, wie die Musikklasse der Akademie und die königliche Theater Orchesterschule, unter Möser's Leitung, wahre Ironieen auf ihre Namen wären. Er wies auf die unübertrefflichen Lehrkräfte, sowohl in dem Vereine selbst, als in der königlichen Kapelle hin, die völlig brach lägen, und die man ja nicht fortsterben lassen sollte, ja, er arbeitete einen vollständigen Lehrplan für diesen Zweck aus, bei dem ihn die in Italien und Oesterreich gewonnene Erfahrung wesentlich unterstützte. Seinem unaufhörlichen „iterum censeo" hauptsächlich verdankt die musikalische Welt die Constituirung eines besonderen Vereins „zur Reorganisation des Musikwesens im Preußischen Staate," aus dem Schooße des Tonkünstler-Vereins hervorgegangen, in dem Nicolai natürlich mit zu den

fünf Männern des Vorstandes gewählt wurde. Er begann seine Wirksamkeit, indem er dem Staatsministerium eine trefflich ausgearbeitete und motivirte Denkschrift einreichte, wie dies vorher schon Professor A. B. Marx gethan hatte. Dann schritt man zur Wahl von Fachcommissionen, erließ einen Aufruf zur Bildung von Provinzialvereinen und begann in den Versammlungen das ganze Kunstgebiet reorganisirend zu beleuchten. Dem eifrigen Willen der damaligen Zeit fehlte aber der Erfolg. Denn die Regierung war mit den politischen Ereignissen doch zu sehr beschäftigt, um die von ihr angeregte Reorganisationsfrage zur Lebensfähigkeit zu bringen. Der Minister von Ladenberg schenkte noch diesem Gegenstande die meiste Aufmerksamkeit; nach seinem Abtritt versanken alle die schönen Projekte und Hoffnungen in ihr früheres beklagenswerthes Nichts, und die sämmtlichen, dem redlichsten Willen entpressenen Denkschriften, Gutachten und Eingaben von Marx, Wieprecht, dem Tonkünstlervereine u. s. w. ruhen im Archiv des Staatsministeriums, aus dem sie, wie wir wünschen, bald ein kunstliebender Minister zur Prüfung und Organisation führen möge!

Wie sich erwarten ließ, war Nicolai bald durch künstlerische und freundschaftliche Bande ganz und gar an Berlin gefesselt: die Oper erfreute sich der Wohlthaten einer gewissenhaften, streng künstlerischen Direktion, der Domcher hatte in Correctheit und feiner Nüancirung, besonders der alten italienischen Kirchengesänge, eine fast unglaubliche Sicherheit erlangt, und der Tonkünstlerverein hatte in ihm ein treues, bei der Debatte allerdings oft mit Hitze seine Meinung verfechtendes, im Uebrigen aber vortreffliches Mitglied gewonnen. Da trat ein Ereigniß ein, welches den strebsamen Künstler auch an andere, näher liegende Verhältnisse und Banden erinnerte. Sein Vater hatte kaum vernommen, daß der Sohn in Berlin eine angesehene und vortheilhafte Stellung bekleide, als er auch ihm seine Dürftigkeit nahe legte und ihn an die kindlichen Pflichten erinnerte. Und Otto Nicolai, von Vielen, die seine durch trübe Erfahrungen

und Kränklichkeit oft verbitterte Umgangsart ihm entfremdet hatte, für einen Egoisten ausgegeben, vergaß die traurige Jugend, vergaß die harte Behandlung, vergaß jenen schriftlichen Akt, durch den sein Vater alle Ansprüche auf ihn aufgegeben hatte, und widmete sich mit der aufopferndsten Hingebung der Sorge seiner Wohlfahrt, indem er seine Einkünfte, wie schon früher mit seiner abwesenden Mutter und Schwester, so auch noch mit seinem Vater regelmäßig theilte. Sein letzter Brief hienieden (laut Correspondenzbuch) war an seinen Vater in Preußisch Holland gerichtet und enthielt die Pension von 20 Thlrn. für den Monat Mai 1849. Dieser Akt der Pietät wirft auf unseren Künstler ein zu edles Licht, als daß wir ihn nicht gehörig würdigen sollten. Wie sich sein Vater und Erbe solchen Wohlthaten gegenüber aufführte, werden wir noch später mitzutheilen Gelegenheit finden. Das wahrlich nicht vom Vater erlernte vierte Gebot hat Otto Nicolai noch über sein Leben hinaus zu Ehren gebracht.

Einem schon mitgetheilten königlichen Wunsche gemäß hatte Nicolai sich zur Aufführung einer seiner Opern gern entschlossen. Nur schwankte er in der Wahl. Endlich entschloß er sich zu dem mehr in den deutschen Anschauungen wurzelnden, dem Berliner Publikum also von vornherein zusagenderen „Verbannten", und bald ließ er die Rollen austheilen und die Proben beginnen. Doch in einer edlen künstlerischen Aufregung, in der er diese Oper als von einem überwundenen Standpunkt ausgegangen betrachtete, zog er sie plötzlich zurück und versprach dafür seinen „lustigen Weibern" die letzte Feile zu geben und sie für die Berliner Aufführungen einzurichten. Wieder begann eine Zeit rastlosen Fleißes, und bereits im Januar des nächsten Jahres konnten in Folge dessen die Proben zu der letzteren Oper beginnen. Er schrieb damals an seinen Vater: „Meine neue Oper hat mir schon beim Componiren viele Freude gemacht. Das Schaffen sind doch die schönsten Stunden des Künstlers. Wenn ich mehr Erfindung, mehr Genie hätte, so wollte ich mich dreist in die allererste Reihe stellen, denn das Aufschreiben, das

Instrumentiren, die Anwendung aller Gesang- und Instrumentalmittel kenne ich ganz außerordentlich."

Vor dieser Zeit aber war es ihm bereits gelungen, sich auch vor dem größeren Publikum auszuzeichnen und seinen Namen in Schichten dringen zu lassen, zu denen der Künstler sonst nur schwer gelangt. Er hatte nämlich für das alljährliche große Concert zum Besten des Spontinifonds eine patriotische Hymne für Chor-, Solostimmen und Orchester unter dem Namen „Preußens Stimme" componirt. Das Festconcert am 14. December, welches Nicolai selbst dirigirte, brachte diese Composition zum Schluß seines ersten Theils, und die begeisterten Klänge drangen zündend in das beifallspendende Publikum und erweckten allgemeinen Da-capo-Ruf. Die Hymne erschien bald darauf bei Bote und Bock, und ein längeres Leben ihres Componisten hätte gewiß viel zu ihrer Popularisirung beigetragen. Außer dieser interessanten Nummer brachte das Concert noch die prächtige Ouvertüre aus Olympia, Stücke aus Beethoven's „Ruinen von Athen", welche durch Nicolai's Bemühungen dem Publikum zum ersten Male vorgeführt wurden, und die erste Arie des 3. Aktes aus dem „Verbannten" welche Madame Köster mit unnachahmlichem Liebreize sang.

So war der schöne Accord auch in Berlin angeschlagen, welcher aus dem Leben des Künstlers überhaupt stets als die reinste Harmonie hervorklingt: die allgemeine Anerkennung. Und sie sollte sich noch steigern bis zu weitausgebreitetem Ruhme, und der mitten in dieses Tongebilde noch vor seinem Abschluß hineinfallende frühe Tod des jungen, weitausgedehnte Pläne verfolgenden Tonmeisters sollte nur die grelle frappirende Dissonanz sein, welche zu den herrlichsten Consonanzen leitete. Je mehr wir uns dieser Katastrophe in dem von uns beschriebenen Künstlerleben nähern, mit um so wehmüthigeren Empfindungen blicken wir auf die letzten Ereignisse und besonders auf den Tag, wo der Wiederschein seines Wirkens so glänzend auf ihn zurückfallen, wo der jubelnde Beifall der Menge über sein gelungenes letztes

Werk die Flamme der Begeiſterung und ſchaffender Kraft des Geiſtes mit mächtigem Hauche in ihm anfachen ſollte. Die irdiſchen Regionen genügten dieſem Fluge nicht: der Körper verfiel nach dieſem ſchönſten Triumpfe dem Looſe der Alltäglichkeit, die Seele jedoch ſchwebte empor in die Räume ewiger Harmonieen und ungetrübten Glückes. Der ſchöne Tag aber, von dem wir reden, deſſen Strahlen, wie eine herrliche Morgenröthe (das volle Licht ſollte er nicht mehr ſchauen) verklärend auf Nicolai fielen, war, wer wüßte es nicht, der Tag der Aufführung der „luſtigen Weiber von Windſor."

Mit der Einſtudirung dieſes Werkes hatte Nicolai das letzte Jahr ſeines Lebens 1849 hoffnungsreich begonnen, und die Begeiſterung, welche die ausführenden Künſtler aus der ſchönen Oper gewonnen, hatte die Zahl der Proben auf ein ſo kleines Maaß zurückgeführt, wie es bisher noch nie der Fall geweſen war. Schon am 9. März 1849 konnte die erſte wohlgelungene Darſtellung ſtattfinden, und der Beifall des Publikums, ſchon durch die reizende Ouvertüre gewalt, entzündete ſich an den heiteren, ſorgloſen Klängen des Werkes, aus denen kaum die ſchwärmeriſchen Melodieen Anna's und Fenton's als eine leiſe Ahnung des nach wenigen Wochen eintretenden Ereigniſſes hervortönten, immer mehr und mehr, ſo daß, ein damals noch ſeltener Fall in dem überwiegend ruhigen und rationaliſtiſchen Berlin, der Componiſt, ſowie die Hauptdarſteller wiederholt und ſtürmiſch gerufen wurden. Es ſei uns erlaubt, die letzteren, welche noch oft als kräftige Stützen das treffliche Werk emportrugen, und von denen die größere Hälfte noch heutigen Tages erfolgreich mitwirkt,*) zu nennen. Es waren die Damen: Tuczek (Frau Fluth), Marx (Frau Reich), Köſter (Jungfer Anna), ſowie die Herren Zſchieſche (Falſtaff), Krauſe (Fluth), Mickler (Reich), Pfiſter (Fenton), Mantius (Junker Spärlich) und Lieder (Dr. Cajus).

*) Im Jahre 1857, als dieſe Biographie abgefaßt wurde.

Die Freude, die gedruckte Partitur, den Klavierauszug, die Arrangements, kurz, die ganze musikalische Literatur, welche das beliebte Werk hervorrief, noch zu sehen, war dem Componisten nicht mehr vergönnt. Erst sein Vater und Erbe verkaufte diese Oper, sowie den ganzen musikalischen Nachlaß, mit Ausnahme der beiden innigen, seinem Freunde, dem Tenoristen Kraus gewidmeten Lieder op. 41, die in den Schlesinger'schen Verlag übergingen, an die Herren Bote und Bock, welche um die Verbreitung dieses Werkes sich hoch anzuschlagende Verdienste erworben haben.

Ueber das Werk selbst, welches als das letzte und beste seines Componisten geradezu eine Lücke in der Produktion deutscher komischer Opern ausfüllte, ausführlicher zu reden, dürfte hier der geeignete Ort sein.

Das Original, dem der Textdichter sein Buch entnommen hat, gehört unbedingt zu den schwächsten Lustspielen des großen Shakespeare, hat aber für die Freunde des Meisters vielleicht den allerdings unschätzbaren Werth, daß sie, während sonst wenig von seinen Privatverhältnissen bekannt ist, hier ein Stück finden, in dem Shakespeare die damaligen Lokal- und Naturzustände in seiner nächsten Umgebung auf's Wahrheitsgetreueste geschildert hat. Trotzdem sind fast alle auftretenden Personen persiflirte Originale, und der Dichter hat es in ächt genialer Weise nicht verschmäht, im Falstaff eine komische Parodie seiner selbst hinzustellen. Alle diese eigentlich werthvollen Bestandtheile des englischen Lustspiels gehen natürlich in der Oper verloren, und es bleiben nur die darin vorkommenden Intriguen, die jedoch ärmlich genug sind. Denn die drei Abenteuer Falstaff's, so drastisch sie sind, entbehren jeder dramatischen Steigerung und laufen auf plumpe Mystifikationen hinaus, welche, da sie in gleicher Weise dreimal und stets von derselben Intrigantin ausgehen, sogar des Reizes der Abwechselung entbehren. Den Handel zwischen Pfarrer und Arzt hat der Operndichter als unvermittelt kastschend, ganz weggelassen und dagegen der Liebe Anna's und Fenton's, gegen-

über den parallel von Vater und Mutter bevorzugten Liebhabern der Tochter, eine epiſodiſche Ausdehnung geſtattet. Dadurch, ſowie durch geſchickte Zuſammenziehung der bei Shakeſpeare wirklich dürftigen Handlung und Entfernung der überflüſſigen Perſonen hat das Opernbuch unverkennbar gewonnen, indem die für muſikaliſchen Ausdruck glücklichen Momente enger zuſammentreten. Ihren Höhepunkt finden ſie in der an den Sommernachtstraum erinnernden fantaſtiſchen Schlußſcene, die voller Duft und Feinheit iſt, unglücklicherweiſe aber von Dialog unterbrochen wird, der uns unplötzlich aus allen von der Muſik gezauberten Himmeln ſtürzt. Die Verſe und Anordnung der Enſembleſtücke ſind, wie es ſich von der Mitwirkung Nicolai's bei der dichteriſchen Verarbeitung erwarten ließ, nicht allein poetiſch tadelfrei, ſondern auch zu muſikaliſcher Compoſition trefflich geeignet.

Zur Muſik übergehend, heben wir zuvörderſt den auf dieſe Arbeit verwendeten melodiſchen Ueberfluß hervor, der in freiem Erguß weder der Wahrheit der Situationen, noch der Lokal- und der Charakterſchilderung der auftretenden Perſonen, die ſich trefflich aus dem Ganzen herausindividualiſiren, Eintrag thut. Es iſt wahr, daß der muſikaliſch ſo liebenswürdig und ſchalkhaft gezeichnete Hauptcharakter der Frau Fluth im Verlaufe der Handlung immer mehr zurücktritt, allein dieſer Mangel iſt weniger der Muſik, als vielmehr der Dichtung vorzuwerfen. Wo lyriſche Ruhepunkte eine Ausbreitung der Muſik geſtatten, wie in dem phantaſtiſchen Schluß der Oper, oder wo, im Contraſt, die muſikaliſchen Bilder knapp und geſchloſſen aneinandertreten, wie in der Ouvertüre und den Finale's, beſonders im erſten, wo Falſtaff zum Stelldichein ſein dickes Corpus heranwälzt, Frau Reich daſſelbe unterbricht, der prahleriſche Held in den Waſchkorb flüchtet, Herr Fluth herbeieilt und eiferſüchtig tobt, hat der Componiſt wahrhaft Bewunderungswerthes geleiſtet.

Gehen wir vom Allgemeinen auf das Beſondere näher ein. Zunächſt tritt uns die Ouvertüre als ein ſo wohlgelungenes Stück entgegen, wie in neuerer Zeit in dieſem Genre kaum ein

zweites geſchrieben iſt. Allerdings, ſogar bis auf ausfüllende und verbindende Phraſen hinab, nur aus in der Oper wiederkehrenden Motiven (das Hauptmotiv des Allegro ausgenommen) zuſammengeſetzt, bilden dieſelben in ihrer außerordentlich geſchickten Zuſammenſtellung ein ſo einheitliches Ganze, wie wir es ähnlich vielleicht nur in C. M. von Weber's Oberonouvertüre wiederfinden. Leiſe ſchwirren die durch Sordinen gedämpften Violinen in dem einleitenden Andantino moderato auf dem Dominant-C in der F-dur-Tonart, zu denen der melodieführende Baß um zwei und ein halbe Octave tiefer tritt, in der That ein charakteriſtiſcher Ausdruck für den aus Wolken langſam über eine engliſche Landgegend hervorbrechenden Mond; Shakeſpeare konnte keine genialere muſikaliſche Wiedergabe finden. Geheimnißvoll werden die muſikaliſchen Abſchnitte von Pianiſſimotriolen auf tief C unterbrochen, bis die Violinen in ein harmoniſches Tremolo zerſtieben und zu den Bäſſen ſanft verſtärkend die Hörner treten. Immer eindringlicher und zärtlicher ſingen die Celli, bis endlich, breit dahingetragen, die Melodie gleich dem aufgegangenen Monde, beſtreut von dem zauberiſchſten Lichte durch Harfenarpegien und durch die prächtige Figuration in den Mittelſtimmen, frei hervortritt. Kaum giebt es etwas Süßeres und Roſenderes, als dieſes reizende und poetiſche Tongebilde, welches unbeſchreibliche Wirkungen auf den lauſchenden Hörer ausübt. Indem wir uns noch der phantaſtiſchſten Schwärmerei hingeben, erinnern uns die wechſelnd ſich verjagenden unbeſtimmten Modulationen des Poco più animato, daß wir uns in der Wirklichkeit, nicht im Feenreiche mit ſeinen reizenden Spukgebilden befinden, und die breite Cellocantilene in As-dur, kokett von den Violinen unterbrochen, mit einer herrlichen Modulation nach C-dur muß uns das verlorene Paradies in irdiſchen Farben wiedergeben; noch einige aufhüpfende Sprünge, und wir ſind im Allegro vivace mitten in der märchenhaften Handlung des Shakeſpeare'ſchen Luſtſpiels. Sorglos tändelt die Melodie Hand in Hand mit der Harmonie in den höchſten Tongebieten dahin, und erſt

wo die Diskant- mit den Baßharmonieen getauscht haben, wird uns klar, daß die reale Welt auch ihren, wenn auch schalkhaften Antheil an dem Ganzen hat. Wie sorglos und doch hübsch die Passagen dahinrollen, bis beim Eintritt des C-dur die Holzbläser uns auf ein neues Element vorbereiten. Und dies ist die anmuthige Liebesgeschichte zwischen Anna und Fenton. Ist es doch, als ob wir aus der einfachen reizenden Melodie die Stimme Beider einzeln und vereinigt heraushören könnten. Die Liebesseligkeit schwillt zu festlichen Klängen an, die trotz der grollend modulirenden Bässe die endliche Vereinigung der Liebenden verheißen. Damit wechselt der Scherz ab, den sich die andere Partei mit Falstaff erlaubt (Eintritt von F-moll). Diese barocken Harmonieenwechsel malen den lokalen und Charakterzustand vortrefflich. In hübscher Abwechselung und Gegenüberstellung treten die Hauptmotive nochmals hervor, und ein feuriger brillanter Schluß setzt dieser schönen Nummer die Krone der Vollendung auf. Es giebt aber auch kein Concertprogramm, sowohl höchster, wie niedrigster Gattung, welches diese Ouvertüre nicht mit aufgenommen hätte, ja, in Berlin ist sie ein bevorzugtes Lieblingsstück geworden, das sich einer großen Popularität erfreut.

Die Oper selbst entbehrt einer musikalischen Introduktion, die eine Erweiterung der nur sparsam verwendeten Chornummern nöthig gemacht hätte, führt uns dafür jedoch mitten in die Intrigue des Ganzen hinein, indem das erste Duett Falstaff's Brief und seine Wirkungen auf die beiden Weiber, Frau Fluth und Frau Reich, behandelt. Fließend und klar ist dieses vortrefflich angelegte Stück, welches die Frauencharaktere ganz trefflich durch Melodie und Instrumentation schildert, durchgeführt, und der Lesefon beider gleichlautenden Briefe sehr gut wiedergegeben; in die Unterschrift „John Falstaff" hat der Componist Schalkhaftigkeit und Laune verlegt. Im Andante (D-dur $\frac{3}{4}$) schmieden die Entrüsteten ihren Racheplan, und die drohenden Rouladen und schnell fertigen Zungen der Sängerinnen müßten wirklich auf das Entsetzlichste vorbereiten, wenn nicht die ganze Anlage im

Grundton heiter und humorreich wäre. In dem darauf folgenden Allegretto adoptirt der Componist nicht ohne Selbstständigkeit die Auber'sche Schreibmanier, und Alles fließt glatt und rund bis zu Ende, wo noch einmal das erste Motiv des Duetts, zu den chromatischen Bässen trefflich harmonisirt, auftritt. Erwähnt sei, daß diese dankbare Nummer eine Anregung zu einer ganzen Literatur von meist komischen Gesängen für zwei Frauenstimmen der verschiedensten Componisten gegeben hat.

Im Gegensatze zu diesem steht das folgende Duett zwischen Reich und Fenton. Schon in dem voraufgehenden Recitative lernen wir die Charaktere der drei Bewerber um Anna's Hand kennen. Zuerst den einfältigen Junker Spärlich, der seine Liebesseufzer auf der verminderten Septime winselt, aber von Reich begünstigt ist, dann den von Frau Reich vorgezogenen französischen Bramarbas, Doktor Cajus, und endlich den von der Tochter geliebten Fenton, der kurz und einfach seine Bewerbung anbringt. Aber was er singt, ist musikalisch so schlicht und aufrichtig, daß man Anna in ihrer Neigung von vornherein entschuldigt. Die ganze Nummer ist nicht allein im höchsten Grade sangbar, sondern auch in der Auseinanderhaltung beider Stimmen sehr charakteristisch. Während Fenton im Andante (E-dur $\frac{3}{4}$), seine Bitte in rührender Weise ausspricht, in der die scharfe Ausweichung nach C-dur schön empfunden ist, antwortet Reich ebenso charakteristisch als speculativer Vater in kurzen rhythmischen Figuren, die meist unisono mit den Bässen gehen. Der Fluß des Ganzen, trotz des contrastirenden Ensembles, beweist wieder einmal die seltene Kenntniß der menschlichen Stimme und ihrer Behandlung von Seiten des Componisten und sein Geschick in der Arbeit.

Die folgende Arie der Frau Fluth, welche sich auf den Besuch Falstaff's vorbereitet, ist trotz hübscher Einzelheiten in Hinsicht von Cadenzen, Modulationen und Instrumentation, von nur untergeordnetem Charakter, während dagegen das erste Finale in jeder Beziehung ein Meisterwerk ist. Es beginnt mit einem gewichtigen Marschritornell (in der Erfindung eine Reminiscenz

an den Marſch der Templer im Templario), bei deſſen Klängen Falſtaff hereintritt. Mit burlesker Emphaſe bringt er ſeine Liebesſchwüre an, worauf im Poco più mosso eine kecke Violinfigur einſetzt, unterbrochen vom kurzen Tremolo des Streichquartetts, um die fingirte Beſchämung und die zitternde Angſt der Angeredeten zu malen. Aus dieſen Bruchſtücken baut ſich nun die folgende Converſation auf, die im Rallentando „da müßt ich wirklich närriſch ſein", ſehr hübſch überleitet. Ein Pochen an der Thür, charakteriſtiſch von den Inſtrumenten aufgenommen, unterbricht den Liebeshandel, und die Stimme der Frau Reich tönt bezeichnend: h e, h e hindurch. Es entwickelt ſich zu der verabredeten Myſtification von Seiten der Weiber ein vortrefflicher Satz leidenſchaftlichen Charakters, der nach den Worten: „Sprich lauter noch" eine immer mehr geſteigerte Färbung annimmt und des Componiſten Talent für launige Situationen beweiſt. Welche treffende Ironie in den Noteuſprung: „er ſticht ihn todt", welche komiſche Verzweiflung in den Worten: „So helft mir doch!" Falſtaff muß endlich ſich in ſein Schickſal fügen, in den Waſchkorb ſteigen und ſich in die Themſe ſchütten laſſen. Der Triumph der Weiber währt nicht lange, denn ſchon naht Herr Fluth mit halb Windſor, um zu zeigen, wie er ſich von ſeinem Weibe Hörner aufſetzen ließ(!). Das Preſto, C-moll $\frac{3}{4}$, und die rollenden Figuren malen treffend die eiferſüchtige Wuth des Gatten. Aus den verſchiedenen Partheien und Stimmen, nämlich den Männern Reich und Fluth, ſowie Cajus und Spärlich, der auf der verminderten Septime nach Anna wimmert, den treu verbundenen Weibern und dem Chor entwickelt ſich ein Enſemble, das von ſeltenem Werth und Meiſterſchaft iſt. Mit innigem Gefühl tritt die ſchöne Melodie des Allegretto auf; die beiden Frauenſtimmen imitiren das reizende Thema. Schade nur, daß es dazu dient, ein neues Complott der ränkeſüchtigen Weiber ſchmieden zu helfen. Die Suchenden haben nichts gefunden, die Ehre der verdächtigen Frau iſt gerettet, und das „Nichts?" „Nichts!" klingt lakoniſch aus dem

Munde Fluth's und des Chors. Im Andante G-moll mit schöner Figuration klagt Frau Fluth über ihr Loos in den Händen des eifersüchtigen Gatten in einer rührenden Melodie. Aus einfachen Elementen entsteht nun das folgende Ensemble-Sextett mit Chor, in dem das Imitationsgeschick trefflich hervortritt. Fluth bittet seine Frau um Verzeihung, und aus ihren Zornausbrüchen entwickelt sich das schön erfundene und durchgeführte Finalstretto, in dem Alles Parthei gegen Fluth nimmt. Mit den letzten Klängen der Ouvertüre schließt auch der erste Akt.

Musikalisch wird der zweite Akt mit einem Trinklied Falstaff's eröffnet. Dies einstimmige Schelmenlied mit seinem rhythmischen Wechsel von $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{4}$ ist durch alle diese Aeußerlichkeiten, sowie durch die im chromatischen, sich immer mehr verzögernden Laufe, hinabrollende Figur und durch den kurzen muntern Chorsatz sehr pikant und charakteristisch und entspricht in der kanonischen Confusion zu den Worten „Glück ist ein spröder Gast" vortrefflich der Situation der angetrunkenen Gäste. Da wird Herr Bach, der kein anderer ist, wie Herr Fluth, dem Falstaff gemeldet, und nun entspinnt sich ein Buffoduett voller Komik und Humor, das für das beste der Oper gilt. Die Instrumentaleinleitung malt in einem originellen Staccato-Rhythmus die gegenseitige plumpe und pfiffige Begrüßung. Das folgende lange Recitativ fließt glatt dahin, obwohl nur andeutend, von einfachen Accorden unterstützt. Mit den Worten: „In einen Waschkorb?" beginnt das eigentliche Duett, in dem fast jeder Phrase, jedem launigen Worte eine witzige musikalische Wendung abgewonnen ist. Wie hübsch ist das erste leichte Motiv herumgewendet und mit neuen Reizen ausgestattet, bis nach den A-dur-Accorden überraschend der Septimenaccord von F-dur folgt, und im Allegretto moderato das populär gewordene, obwohl keineswegs edle Motiv „Wie freu' ich mich" folgt. Bei Erwähnung der dem Ehemann angedrehten Hörner treten sehr bezeichnend die beiden Waldhörner im Solo hervor, ein Scherz, den sich in gleicher Situation schon Mozart im Figaro erlaubt

hat, während bei Erwähnung der Prügel die Bäſſe im dumpfen Staccato auf c-des ſchlagen, worauf das Hauptmotiv in veränderter (Septimen-) Harmonie wieder auftritt. Meiſterhaft iſt gegen Ende der Trugſchluß, aus dem ſich ganz unerwartet die Worte entwickeln: „Recht bald durchprügl' ich dich!" und „der Tölpel dauert mich!" wie überhaupt das ganze Duett gewiß dem Beſten nicht nachzuſtellen iſt, was die Italiener im Buffoſtyl geleiſtet haben.

Das folgende Quartettino iſt eine für die Charakteriſtik der drei Liebhaber Anna's wichtige Nummer. Nach einer reich modulirten Introduktion erſcheint Junker Spärlich im Garten vor Reich's Hauſe, um nach der „ſüßen Anna" zu ſpähen. Die Muſik in As-dur drückt das Heranſchleichen auf den Zehen und im sp das frappirte Stehenbleiben beim geringſten Geräuſch, durch den ſtaccirten Marſchrhythmus treffend aus. Auf gleiche Weiſe und in gleicher Abſicht naht Doktor Cajus. Die Abſichten Beider jedoch werden dadurch vereitelt, daß Fenton's Stimme in der Scene plötzlich erſchallt, worauf ſich Beide verſtecken. Fenton erſcheint und ſingt eine ſchöne Romanze in E-dur, die an inniger Schwärmerei ihres Gleichen ſuchen möchte. Der Tenor und die Flöte führen das reizendſte Zwiegeſpräch und zu den gehaltenen Noten des Erſteren klingen die kurzen Triller der Letzteren ſo ſüß hinein, daß es kein Wunder iſt, daß Anna den zauberiſchen Tönen folgt, die ſie in die Arme des Geliebten ziehen. Aus dem nun folgenden epiſodiſchen, innig empfundenen Duett heben wir die geiſtvolle Behandlung der Solo-Violine hervor, welche beide Stimmen ſo keuſch imitirt und umrankt und den höchſten Ausdrucksgrad in der Schlußcadenz findet, die ein Meiſterwerk zarter und origineller Erfindung iſt. Einen noch größeren Werth jedoch legen wir auf die ſich anſchließende Stretta des Quartettino, die in kanoniſcher und doch eleganter Weiſe vortrefflich durchgeführt, und in contrapunktiſcher Hinſicht, ſowie in Beziehung auf geſchickte Gliederung und Individualiſirung unter den vocalen Nummern der Oper vielleicht obenan zu ſtellen

ist. Sehr charakteristisch ist der Schluß dieser Nummer, wo die melodieführenden Instrumente diminuendo in der As-dur-Dreiklang-Harmonie hinabhüpfen, während die Celli und Bässe durchtönend ihr e drei Takte consequent festhalten und endlich im Piano langsam mit b auf den Grundton as leiten, worauf schnell und kurz mit vollem Accord das Tonstück schließt.

Das große Duett zwischen den beiden Fluth's ist vielleicht nur durch seine absichtlichen Reminiscenzen an das Vorhergegangene, sowie durch die musikalischen Contraste des eifersüchtig tobenden Gatten und der in der übermüthigsten Laune spottenden Frau interessant. Im Vergleich zu den übrigen Nummern nimmt es einen nur untergeordneten Werth ein, was von dem folgenden zweiten Finale nicht gilt, das in seinen Gegensätzen von Humor und Laune und eifersüchtiger Wuth nicht nur vortrefflich durchgeführt ist, sondern auch in der Erfindung und Steigerung die schönsten Momente bietet. Die vocale Behandlung der Ensemble-Septettstimmen, die saubere, feine Instrumentation, das Drängen der Effekte zum Più vivo und zum Schluß hin, Alles dies fordert zur Bewunderung auf. Und mit einem solchen Werke mußte ein solcher Componist von der Erde scheiden!

Der dritte Akt führt uns in den Wald bei Windsor, wo sich alle Verwickelungen lösen, Falstaff den ihm gebührenden Lohn und Jungfer Anna Reich den ihr von den Eltern bestimmten Gatten erhalten soll. Nur die erstere Intrigue gelingt mit Hülfe der als Elfen und Geister verkleideten Windsorer vollständig. Statt des Junker Spärlich, wie der Vater vermeint, oder des Doktor Cajus, wie die Mutter berechnet hat, entführt Fenton sein Mädchen zur nahen Waldkapelle, und schließlich muß wohl Alles glücklich und zufrieden enden.

Dieser an Handlung reiche Akt entbehrt jedoch nicht der nothwendigen lyrischen Ruhepunkte. Zu diesen gehört gleich die Ballade vom Jäger Herne, womit der Akt beginnt, ein eigenthümliches, düsteres Musikstück, das, da es alten nationalen Gesängen eben nur nachgebildet ist, aller Totalität ermangelt. Im

Folgenden kommt auch die faſt vernachläſſigte Anna zu dem Rechte einer Arie, die zum Schluß gar in einen bravouröſen Styl geräth, nachdem ſie im Adagio einen tief empfundenen, liebevollen Charakter ſehr ſchön feſtgehalten hatte. Mit der ſich an dieſe Nummer ſchließenden maleriſchen Scene, den Mondaufgang darſtellend, die wir ſchon zu Anfang der Ouvertüre beſchrieben haben, beginnen die für Muſik ſo geeigneten Elfenſcenen der Oper. Die ſchlichten, verkleideten Bewohner von Windſor ſind in eben dieſer Verkleidung zugleich in idealiſirtem Charakter aufgefaßt, wie es ja zur ſchönſten Aufgabe des Künſtlers gehört. Zunächſt beginnt das Terzettino zwiſchen Falſtaff und den beiden Frauen, in denen die Aeußerlichkeiten, wie das Rafcheln des Laubes, und die flüſternde Weiſe der Unterredung treffend aufgefaßt und wiedergegeben ſind. Die Hauptmotive ſind uns gleichfalls aus der Ouvertüre bekannt, und nur die wirklich triviale Phraſe Falſtaff's: „Hier will ich mir mein Neſtchen machen", ſowie das ſchon mehr im Vaudeville zuläſſige Andante lento bringen uns neue, wenn auch nicht willkommene muſikaliſche Momente. Jetzt treten die Elfenchöre ein, und wenn auch darin C. M. von Weber und Mendelsſohn nicht zu verkennende Vorbilder waren, ſo hat der Componiſt in ihnen doch ſo viel eigenes Geſchick an den Tag gelegt, daß der Charakter der Originalität dennoch durchſchlägt. Iſt es doch in der zarten, geiſtreichen Inſtrumentalcombination, wie wenn wir flüſternde Mücken und Fliegen und gaukelnde Nachtfalter leicht beflügelt durch die Mondſcheinnacht ſchwärmen ſehen. Nach auf- und abwogenden Harfenarpeggien folgt Anna's (Titania) Solo, wozu die Violinen in den hohen Lagen ohne Fundamentalbaß im Tremolo leiſe und bezeichnend ſchwirren, während zu dem Fenton's (Oberon) die tieferen Chorden heraustreten. Die Stimmführung, wo zu Beider Geſang der Chor tritt, iſt meiſterhaft. Jetzt kommt die Reihe an den armen Falſtaff, der in ein mondbeglänztes, thaubeperltes Tongewebe wahrhaft verſtrickt wird, und beſonders iſt der Mückentanz an Anmuth und Zartheit unvergleichlich zu nennen. In dem D-moll-Chor wird

die Musik wieder handgreiflicher, bis zu den Worten „Zwickt ihn, fengt ihn, stecht ihn" u. s. w. allerliebste Imitationen des Vocale und Instrumentale beginnen, die in eine reizende D-dur-Melodie auslaufen. Leider unterbricht nun Dialog höchst störend den schönen Fluß der Musik, worauf dann das kurze Finalterzettino beginnt, das, wenn auch in seiner didaktischen Form und Behandlung nicht gerade hervorragend, doch in einer hübschen und ansprechenden Weise die Oper abschließt und durch die geschickten Stimmcombinationen, die von einem Munde zum andern, von einem Instrumente zum andern gehen, einen eigenthümlichen Werth behauptet. Ohne weithergesuchten Effekt tritt zu den letzten Worten der Solostimmen noch harmonisch verstärkend der zum Publikum gewendete Chor mit der naiven Schlußphrase: „Verzeiht auch Ihr, und hätten Euch die lustigen Weiber gefallen!" worauf das Orchester rasch und energisch das Werk beschließt.

Was wir ganz besonders an Nicolai's letzter Oper hervorzuheben haben, ist, daß der Componist mit derselben entschieden die nationale Richtung eingeschlagen hat, wie die ganze Nation, wenn auch erst nach und nach und lange nach seinem Tode laut anerkannt hat. Daß er auf dieser Bahn bei einem längeren Leben noch Hochbedeutendes geleistet hätte, ist nach den vorausgegangenen Antecendentien unzweifelhaft, ebenso wie für den hohen Werth dieses letzten Werkes der Umstand spricht, daß es, trotz der durch politische Stürme beunruhigten Zeit, gleich bei seiner ersten Darstellung vor dem rigorosesten Publikum Deutschlands einen so entschieden günstigen Erfolg erringen konnte. Und dieser Erfolg steigerte sich sogar noch von Abend zu Abend in den vier Vorstellungen, am 9., 11., 20. und 25. März, wo es dem Componisten, der den Todeskeim schon in sich trug, vergönnt war, sein Meisterwerk persönlich zu dirigiren. Selbst die Kritik, welche anfangs mit gelahrter Miene über die Schwächen der Oper zu Gericht saß, mußte die vox populi anerkennen und ihren Beifallszoll beitragen, sodaß die damalige Prophezeiung

der Leipziger Signale: „die Berliner Kritik, die bekannt opernverſchlingende Plapperſchlange ringelt ſich ſo eben um Nicolai's dort zum erſten Male aufgeführte Oper; Adieu, ihr luſtigen Weiber!" vollſtändig zu Schanden wurde.

Kaum hat eine deutſche komiſche Oper ſich einen ſo dauernden Platz auf den Repertoires errungen, denn ſelbſt die unbedeutendſten wandernden Truppen haben dieſes Werk auf ihrem Thespiskarren. In Berlin erlebten die „luſtigen Weiber" binnen Jahresfriſt ſieben Aufführungen. Von hier aus drangen ſie erfolgreich immer weiter. Am 28. October 1850 wurden ſie in Potsdam, 1851 in Dresden, 1852 in Leipzig, Wien, Magdeburg, Glogau, Prag, 1854 in München, 1855 in Nicolai's Geburtsſtadt Königsberg, 1856 in Graz zum erſten Male aufgeführt, und wie ein Echo drang Nicolai's Name mit ſeinem Werke bis in die entlegenſten Winkel Deutſchlands. In Wien, wo die Oper in Gegenwart des geſammten k. k. Hofes vor einem übervollen Hauſe am Donnerſtag, den 12. Februar 1852 zuerſt in Scene ging, waren an Stelle des Dialogs muſikaliſche Recitative, eine, wenn auch ſehr ungeſchickte, Zuthat H. Proch's, getreten. Wir entlehnen der Nummer 8 der damaligen Neuen Wiener Muſikzeitung einige Worte der Anerkennung, wie man ſie nicht vielen Componiſten nachrufen konnte. „Wir haben es diesmal," ſagt der Referent dieſes Blattes, „mit dem Werke eines Meiſters zu thun, der, obgleich aus der Zahl der Lebenden ausgeſchieden, in der Erinnerung der muſikaliſchen Bewohner Wien's noch lange fortleben wird und deſſen Wirken und Verdienſte um die klaſſiſche Muſik den lauteſten Dank aller Kunſtfreunde hervorgerufen haben. Nicolai war der begeiſterte Gründer und Schöpfer der philharmoniſchen Concerte, in denen wir ſo herrliche Kunſtgenüſſe erlebten; er war derjenige, welcher der modernen Muſik mit ihren Gaukeleien ein donnerndes „Halt" zugerufen und ihr jenen Platz angewieſen hat, auf welchen ſie hingehört." Die reich ausgeſtattete Oper erlebte in den acht Theatermonaten deſſelben Jahres acht ſtark beſuchte Vorſtellungen.

„Wie es nicht anders ſein kann, dringt das ſchöne Werk, wenn auch vorläufig nur in Bruchſtücken, auch in das Ausland, und wie ſchon vorher in London, Warſchau, Petersburg, ſo wurde in dieſen Tagen (im October 1857) auch in Paris die treffliche Ouvertüre in den „Concerts de Paris„ zum erſten Male mit lebhafteſter Anerkennung aufgeführt. Ja, wir leſen ſoeben in Nr. 83 (Jahrgang 1857) der deutſchen Theater-Zeitung: „Der Text zu Nicolai's reizender Oper „die luſtigen Weiber von Windſor" wird in's Franzöſiſche übertragen; man beabſichtigt in Frankreich dies ſchöne Tonwerk für die dortige Bühne zu gewinnen.'"*)

Nicolai ſelbſt genoß, wie ſchon geſagt, die Freude über einen ſo weitausgedehnten Ruhm nur im Keime von vier Berliner wohlgelungenen Aufführungen; ebenſo führte er am Charfreitag, 1849, wie ſchon wenige Wochen vorher am Sonntage nach Epiphanias, ſeinen 97. und am Sonntage Eſtomihi ſeinen ſinnlich friſchen 31. Pſalm in der Domkirche in Gegenwart des Hofes, ſeine große Litburgie dagegen in der Schloßkirche in Charlottenburg auf, und in Folge einer anzuerkennenden Pietät führt der königliche Domchor noch jetzt an den genannten Tagen dieſelben Stücke aus.**) Dies waren zugleich die letzten bedeutenden Ereigniſſe aus Nicolai's kurzem aber thatenreichen Leben. Gekränkelt hatte er immer, und beſonders hatten ihm nervöſe Kopfcongeſtionen viele Schmerzen verurſacht. Die Kaltwaſſerdiät, die er ſeit zwei Jahren beobachtet, hatte das Uebel gemildert, aber nicht gehoben. An einem der erſten Tage des Mai hatte Nicolai in einer größeren Geſellſchaft Bekannter einen Ausflug zu Wagen in die Umgegend Berlins gemacht, von dem man erſt ſpät Nachts zurückgekehrt war. Eine ſich damals wahrſcheinlich zugezogene Erkältung hatte er unbeachtet gelaſſen und dadurch vernachläſſigt. Zu dieſem Uebel traten bald die alten Leiden am Kopfe, ſodaß Nicolai ſich am Freitag den 11. Mai Rath bei

*) Aber erſt 1866 iſt die Oper daſelbſt zur Aufführung gekommen.

**) Im J. 1857. Jetzt ſind kaum noch eine oder zwei Nummern aus N.'s Werken für den Gottesdienſt übrig geblieben.

ſeinem Arzte erholte, den er auf der Straſſe zufällig traf. Dieſer gebot ihm die unbedingteſte Ruhe und Vermeidung jeder nervöſen Anſpannung und erſuchte ihn deshalb, ſich ſofort nach ſeiner Heimkehr in's Bett zu legen, ſich zur Ader zu laſſen und ſeine Ankunft abzuwarten. Nicolai ging darauf in das Hotel, wo er ſtets zu Mittag ſpeiſte und begab ſich nach Tiſch in ſeine Wohnung, um den ärztlichen Vorſchriften nachzukommen. Zu Hauſe angekommen, befahl er ſeiner Wirthin, Niemandem, mit Ausnahme des Arztes, den Eintritt zu ihm zu geſtatten und legte ſich darauf in ſein Bett. Trotzdem gelang es einer Freundin, Mitglied der franzöſiſchen Schauſpielgeſellſchaft, hineinzudringen, und man hörte ſie laut ſchluchzen und jammern. Nicolai hatte ſich ſchnell angezogen und zu ihr in's Nebenzimmer auf das Sopha geſetzt. Hier traf ihn nach dem Weggang der Beſucherin ſeine Wirthin und erlaubte ſich, ihm Vorſtellungen wegen ſeines Ungehorſams gegen die ärztliche Vorſchrift zu machen. Nicolai antwortete kurz und ſehr heftig und befahl, ihm friſches Trinkwaſſer zu bringen, worauf er ſich niederzulegen verſprach. Vom Aderlaſſ, vor dem er ſich ſehr fürchtete, beſchloſſ er, wenigſtens bis nach einer Rückſprache mit dem Arzte, abzuſtehen. Der Letztere langte auch bald in Begleitung des Muſikdirektors der königlichen Garden, Wieprecht, den er vor dem Hauſe getroffen hatte und den ein Dienſtgeſchäft zu Nicolai führte, an. Die öffnende und Alles kurz berichtende Wirthin ſchalt der Arzt für das Verfahren des Kapellmeiſters, das ſie nicht verhindert hatte, worauf ſie durch die Küche zurückeilte, um den Beiden die vorderen Zimmer zu öffnen. Auf Nicolai hatte ſie in der Eile nicht geachtet, und ſo war es erſt der zuerſt eintretende Wieprecht, welcher Nicolai neben dem Sopha, das Geſicht zur Erde, in ſeinem Blute ſchwimmend ſah. Entſetzt eilen Alle hinzu, allein ſchon lag der Unglückliche ſteif und kalt, vom Schlage getroffen da. Alle Wiederbelebungsverſuche blieben fruchtlos; Nicolai verſchied gegen 5 Uhr Abends. Trotz der eigenen Beſtürzung meldete Wieprecht ſofort die entſetzliche Nachricht ſchriftlich dem Baron Georg von

Bredow auf Wagnitz, dem vertrauten Freunde des Verstorbenen und eilt mit derselben Kunde zur General-Intendantur; überall erregt sie Schrecken und Trauer.*)

Die ärztliche Sektion ergab übrigens, daß im besten Falle keine Hülfe mehr möglich gewesen wäre, indem der krankhafte Zustand eines der wichtigsten Gehirngefäße, nämlich eine Pulsadergeschwulst an der arteria basilaris, doch über kurz oder lang hätte den Tod herbeiführen müssen. Das Gefäß war in Folge einer heftigen Aufregung erweicht und gesprungen und so eine starke Blutergießung in Gehirn und Rückenmark entstanden, welcher der augenblickliche Tod folgte.

Alle Journale meldeten den Trauerfall mit längeren oder kürzeren Worten des innigsten Bedauerns. Am tiefsten empfunden sind die Nachrufe Rellstabs, der einst dem Jüngling seinen musikalischen Empfehlungsbrief mit in die Welt gegeben hatte, und Rossaks. Der Letztere sagt u. A. in der Constitutionellen Zeitung vom damaligen Datum: „Wir finden die Tragik eines so frühen Scheidens, das Erschütternde für uns, den Altersgenossen und Landsmann, in dem Umstande, daß er, der uns beim Becher oder der ernsteren Debatte zwar oft ein Gegner, aber immer ein gespannter Zuhörer war, von der Lieblosigkeit des Schicksals mitten aus dem Kampf, stumm, wie eine Zahl, ausgelöscht worden ist und uns, ohne Ausgleichung wichtiger Meinungsverschiedenheiten, schweigend in die unendliche Erkenntniß der Wahrheit vorangegangen ist."

Eine dem Lebenden zugedachte Ehre blieb für den Todten ohne Werth. In der Plenar- und Wahlversammlung der königl. Akademie der Künste war Otto Nicolai, zugleich mit Ferd. Hiller, Dorn, J. Schneider, Tomaschek, Lindpaintner, Lachner und Auber zum ordentlichen Mitgliede gewählt worden. Noch ehe er aber die Kunde dieser neuen Anerkennung vernahm, starb er, am 11. Mai, dem Tage, wo die Wahl Allerhöchsten Orts ihre Bestätigung erhalten hatte.

*) Nach mündlichen Mittheilungen des genannten Augenzeugen.

Der 15. Mai, ein wunderlieblicher Dienstag, war bestimmt, den vergänglichen Theil Otto Nicolai's der Erde zurückzugeben, dem er entstammt war. Zu dieser Trauerfeierlichkeit hatten sich der Chef der königl. Bühne, General-Intendant von Küstner, sowie sämmtliche Mitglieder der königl. Kapelle, der Oper und des Chors, die Singakademie und alle musikalischen Notabilitäten Berlins im Trauerhause, dem sonst so friedlichen und ruhigen Asyl, aus dem nur die geweihten Töne der Kunst schallten, eingefunden. Langsam bewegte sich der große, vom Tonkünstlerverein eröffnete, Zug, dem sich auch ein königlicher Wagen anschloß, durch die langgestreckte Friedrichsstraße, dem Oranienburger Thore zu, wo der Musikdirektor Wieprecht mit dem Musikchore des 2. Garde-Regiments die Leiche empfing und unter den feierlichen Klängen des Chorals „Jesus, meine Zuversicht" nach dem Dorotheenstädtischen Kirchhofe in der Liesenstraße geleitete. Dort harrten bereits das königl. Theaterpersonal und der Domchor, welche den tief-ernsten Chor aus Wilhelm Tell „Rasch tritt der Tod den Menschen an," ertönen ließen, der, da er auf den Trauerfall so haarscharf paßte, doppelt erschütternd wirkte. Hierauf hielt der Prediger Vater die übliche Grabrede, die sich in schlichter Weise über die verschiedenartigen Kreise erging, die dieser Tod schmerzlich getroffen. Hieran schloß sich ein vierstimmiger ergreifender Gesang der Solisten der königl. Bühne: „Im Arm der Liebe ruht sich's wohl, wohl auch im Schooß der Erde!" Wie eine Opferflamme drangen die herrlich ausgeführten Harmonieen empor aus den der Verwesung gewidmeten stillen Räumen, wo leise das sanft vom Winde berührte Laub flüsterte und hinauf zu dem von leichten weißen Wölkchen bedeckten blauen Himmel, wo die sorglos zwitschernden Lerchen ihren Gesang mit dem aus der Tiefe vermischten. Die Macht des geweihten Moments ließ kein Gemüth unberührt, und kaum ein Auge blieb trocken bei dieser rührenden Feier, die einem Künstler galt, den das dunkle, unbegreifliche Schicksal mit eiserner Gewalt plötzlich mitten aus der Fülle des hoffnungsvollsten Lebens gerissen hatte.

Eine dreifache, würdige Gedächtnißfeier, dreien in demſelben Monat geſtorbenen Mitgliedern, nämlich außer Nicolai, der königl. Kammerſängerin Amalie Hähnel und dem gleichfalls zu früh entſchlafenen Otto Tiehſen geltend, vereinigte acht Tage ſpäter, am 22. Mai, eine außerordentlich zahlreiche Zuhörerſchaft von Geladenen in den Räumen der Singakademie. Der Choral „Jeſus, meine Zuverſicht" leitete die erhebende Feier ein. Dieſem folgte eine Gedächtnißrede des Direktors Rungenhagen, die eine kurze biographiſche Charakteriſtik der Verſtorbenen enthielt und ihre Verdienſte um die Tonkunſt und ſpeciell um die Singakademie würdigte. Darauf folgte ein feierliches Requiem von Ed. Grell, das agnus dei von Nicolai, ein Crucifixus von Tiehſen, eine Motette von Rungenhagen und zum Beſchluß Mozart's unſterbliches Requiem in einer trefflichen Ausführung von Seiten des Chors und der 19 Soloſtimmen.

Auch in der öffentlichen Sitzung der Akademie der Künſte gedachte der Direktor Schadow des verewigten Nicolai mit einigen ehrenvollen Worten.

Ein Denkmal erhielt Nicolai's ſtilles Grab 1851 durch die Munificenz des Tonkünſtlervereins. Es wurde am 11. Mai feierlich enthüllt. Ein Choral, von Poſaunen geblaſen, eröffnete das Gedächtnißfeſt; der Domchor ſang Nicolai's 31. Pſalm, worauf Flodoard Geyer die erinnerungsfeiernde Rede hielt. Das Ganze beſchloß ein von allen Anweſenden geſungener Choral.

Um die durch Nicolai's Tod erledigte Kapellmeiſterſtelle bewarben ſich Ritz, Hiller und Dorn, von denen ſie der Letztere, ſein Landsmann und perſönlicher Freund, erhielt, und im October 1849 antrat, während die Nachfolgerſchaft am königl. Domchor der bisherige zweite Dirigent, Reithardt, übernahm.

Nicolai's Exiſtenz war ſeit ſeiner Anſtellung in Wien eine geſicherte geweſen, zumal er ſeine bedeutenden Einnahmen nie auf die Bedürfniſſe einer Familie, die er nie beſaß, zu verwenden brauchte. Er theilte ſie aber regelmäßig mit Vater und Mutter. Trotz dem, und obwohl er äußerlich ſtets elegant und ſeinen Ver-

hältniſſen angemeſſen lebte, hinterließ er ein kleines Vermögen von ungefähr 1800 Thalern, in deſſen Beſitz ſein Vater trat, der es aber ſo gewiſſenlos und zuwider den Grundſätzen des Sohnes verwaltete, daß er in kaum viel mehr als einem Jahre ſchon die Unterſtützung des Inſtitutes nachſuchte, dem ſein Sohn als Direktor vorgeſtanden hatte: der königl. Kapelle. Pietät für den Verewigten erwirkte ihm einen jährlichen königlichen Gnadengehalt von 100 Thalern, der ihn natürlich nicht vor ſelbſt verſchuldeter Dürftigkeit bewahren konnte, und ſo ſtarb er, innerlich wie äußerlich zerrüttet, zu Anfang des Jahres 1857 in der Charitee, dem öffentlichen Krankenhauſe Berlins. Den ziemlich bedeutenden Manuſcripten-Nachlaß, der im Anhange unſeres Buches folgen ſoll, hatte er, wie wir bereits gemeldet haben, noch im Todesjahre des Sohnes verkauft, ein Schickſal, vor dem glücklicherweiſe Nicolai's koſtbare und mühſam geſammelte Bibliothek bewahrt blieb, die nach einer früher getroffenen Beſtimmung ihres Beſitzers in die Hände der königlichen Bibliothek zu Berlin überging.

Nicolai's äußere Erſcheinung war eine angenehme, wenn auch nicht imponirende. Er war von mehr kleinem als mittelgroßem Wuchs, aber von ziemlich feſtem Bau und gutem Verhältniß. Sein Gang war, ſeinen mehr ſüdlichen Manieren entſprechend, leicht, lebhaft und gerade. Sein blaſſes Geſicht hatte einen faſt ſtets heiteren Ausdruck, den die beiden nicht eben großen Augen von hellem Blau vermehrten. Sein Mund war von einem blonden Schnurrbart überſchattet und nahm manchmal einen zu Herzen ſprechenden Zug wohlwollender Freundlichkeit an. Seine Stimme war klangvoll, ſtark, biegſam und ganz zum Commandoruf bei der Direktion geeignet. Ganz vorzüglich aber wurde er für dieſen Zweck von einem außerordentlich feinen Gehör und einem gebildeten Geſchmack unterſtützt. Im Umgang mit Frem-

den war Nicolai offen und zuvorkommend und, wo es galt, die Manieren des Weltmannes gern offenbarend. Demzufolge war er stets bis in die kleinsten Beziehungen hinab fast ängstlich fein und sauber. Der reinliche correkte Charakter, den seine Schriftzüge und seine Partituren zeigen, in denen sorgfältige Rasuren die Verbesserungen verdecken, spiegelt sich in seiner ganzen äußeren Erscheinung wieder, bei der er stets fast kleinlich genau auf Eleganz und Tadellosigkeit des Anzugs sah. Im Uebrigen lebte er einfach, gleichförmig und bescheiden. Die Werke der Kunst waren sein liebster Luxus, und demzufolge sah man auf allen Tischen schöne Gefäße, Bücher und Musikalien, auf allen Schränken Büsten und Gypsabgüsse und an den Wänden Portraits von Künstlern; aber sein Stolz war und blieb seine kostbare musikalische Bibliothek. Unermüdlich war er im Studium anderer Meister; irgend ein gutes klassisches Werk lag fast immer aufgeschlagen auf dem Notenpult seines Piano's, und er, den man vielfach für einen eiteln, sich selbst überschätzenden deus minorum gentium ausgab, saß oft stundenlang vor einem solchen Werke. Dennoch war Nicolai sich seiner Vorzüge bewußt und hörte und las gern eine lobende Kritik seiner künstlerischen Leistungen. Er selbst war im Zoll seiner Anerkennung über andere Künstler nicht eben freigebig, aber den Wenigen, welche er wahrhaft zu bewundern Gründe gefunden hatte, war er mit enthusiastischer Verehrung ergeben. Gleiche Gefühle fanden bei ihm die wenigen Freunde, die trotz seiner durch körperliche Leiden oft verbitterten Umgangsart in ihren Gesinnungen gegen ihn unverändert geblieben waren. In ihrem Kreise suchte er seine schönsten Stunden, besonders im Genusse der freien Natur, wo er am heitersten und zufriedensten war, weshalb er die Ausflüge in's Freie liebte und pflegte. Schwer traf es ihn, den Aufopferungsfähigen, wenn sich ein vermeintlicher Freund durch eine seiner oft rasch hingeworfenen Aeußerungen verletzt, von ihm zurückgezogen. Zu stolz, um sich selbst wieder zu nähern, war er dann immer um so unglücklicher, wenn er sich allein und vermieden sah von Einem

oder dem Anderen, an dem ſein Herz im Grunde ſo warm hing.

Man glaube nicht, daß Nicolai's Herz, da er nie verheirathet,*) für weibliche Reize unempfindlich geweſen ſei. Im Gegentheil hatten es ihm ſeit ſeiner, wie er ſie ſelbſt nannte, erſten hoffnungsloſen Liebe zu einer jungen ſchönen Gräfin, ungefähr im Jahre 1828, noch manche ſchwarzen und blauen Augen in Italien, Oeſtreich und Ungarn angethan. Allein nie ließ er ſich zu den Schönen zu tief herab, und ſelbſt dieſe oder jene leichtſinnige Stunde verlor von ihrer Bedenklichkeit dadurch, daß er ſich nie von ihr beherrſchen ließ, ſondern ſeine freie Gewalt über ſie behauptete. Wahr aber iſt es, daß ſein liebenswürdiger und geiſtreicher Humor, der doch immer wieder durchſchlug, wenn er auch nicht ſelten mit allzu finſteren Blicken auf ſein Daſein herabſchaute, in Geſellſchaft von ſchönen Frauen einen eigenthümlichen Anſtrich muthwilliger Grazie erhielt, der unwiderſtehlich für ihn einnehmen mußte.

So war Otto Nicolai: ein Künſtler, und, man mag ſagen, was man wolle, ein ächter deutſcher Künſtler, mäßig und nüchtern, wohlthuend und liebevoll im Privatleben, im Kunſtgebiete jedoch heiter und beſeelt für alles Große, ein treuer Diener Apells, der aus tiefſtem Gemüthe ſang, was ſeine Bruſt begeiſterte, bis der Kuß des Todes den liederreichen Mund verſchloß. Dem Geſange hatte er von Anfang an ſeine tiefſten Gefühle anvertraut,

*) Zweimal übrigens hat Nicolai auf dem Punkte geſtanden, ſich zu verheirathen. Das erſte Mal 1840 in Trieſt, wo er ſich mit der Sängerin Erminia Frezzolini aus Orvieto verlobt hatte, die ihn jedoch, wie er ſelbſt ſagt, betrog und im März 1841 den Sänger Pozzi in Mailand heirathete. Das andere Mal, 1846, winkte ihm die Hand einer jungen und hübſchen Wienerin, Tochter eines verſtorbenen Brauers, welche ihm 50,000 Gulden zubringen wollte. Aber die untergeordnete Bildung des Mädchens, ihrer Familie und Verwandtſchaft ſtand in ſeinen Augen in keinem Verhältniß zu materiellen Vortheilen, welcher Art ſie auch immer ſein mochten, und er vermochte der allſeitig gewünſchten Verbindung zu entſagen.

ſo daß ihm ſelbſt das Gerber'ſche Tonkünſtler-Lexicon auf dem vocalen Gebiete die Genialität zuerkennt; ſeine letzten Töne waren gleichfalls in ein Lied verwebt, welches er Tags vor ſeinem Tode geſchrieben hatte. Seinem geweihten Andenken blüht der nie welkende Lorbeer deutſcher Kunſt, und wie am Tage, wo wir dieſes ſchreiben, am 27. October 1857, zufällig ſeine luſtigen Weiber dem lauſchenden Publikum des Berliner Opernhauſes vorgeführt werden ſollen, ſo wird ſich ſein Name, ſei es im einfachen Liede, ſei es in der Cantate oder in der Oper mit den Beſten in der Kunſt zu unvergänglichem Ruhme verbinden!

Der 27. September 1857 war einer jener ſeltenen Herbſttage, an denen die Sonne noch einmal liebevoll und warm in der Natur eine Erinnerung an entſchwundene ſchöne Tage weckt, wo nur das abgefallene rothe Laub zu unſeren Füßen uns anfündet, daß der Sommer unwiderbringlich vorüber iſt. In den Vormittagsſtunden dieſes Tages begaben wir uns hinaus nach dem ſtillen Orte, wo Nicolai die letzte lange Ruhe hielt. Es war ſo feierlich würdevoll, und die Kirchenglocken drangen faſt heiter aus der Ferne zu uns herüber. Mit Hülfe eines der Leute, welche ihr trauriges Geſchäft hier feſtbannt, war der kleine von Stein eingefaßte Hügel unter den beiden Trauereſchen gleich links vom Wege bald gefunden, und der Mann, den ein Geldſtück allzu geſprächig gemacht hatte, trat nun ein wenig bei Seite, um uns unſeren Betrachtungen zu überlaſſen. Wir ſetzten uns auf die kleine Ruhebank zu Häupten des vom Berliner Tonkünſtler-Verein errichteten Denkmals und laſen die Inſchrift, deren goldene Färbung ſchon bedeutend gebleicht war:

Otto
Nicolai,
geboren
d. 9. Juni 1810,
geſtorben
d. 11. Mai 1849.

Auf drei Seiten der Tafel ſteht je eines der Hauptwerke verzeichnet, nämlich: Die Heimkehr des Verbannten, Die luſtigen Weiber von Windsor und Il Templario und auf der vierten: Gewidmet von dem Tonkünſtler-Verein zu Berlin. Leiſe ſchauerte das wenige Laub der beiden Trauereſchen, an deren einer ein welker Kranz hing. Unſere Gedanken durchliefen das junge und doch ſo thatkräftige Leben, welches unter unſeren Füßen gemodert war, und in feierlicher Stimmung wandten wir uns zum Gehen. Unſer Führer trat wieder heran und meinte, wir wären gewiß ein Verwandter, da wir ſo große Theilnahme zeigten. Sonſt frügen, fuhr er fort, nur äußerſt ſelten Leute nach dieſem Grabe, und, ſetzte er halb fragend hinzu, er war doch gewiß ein berühmter Mann! Die letzten Beſucher waren vor drei bis vier Monaten zwei Damen geweſen, die auch jenen Kranz an die Trauereſche gehängt hätten. War unſere Stimmung durch die Erinnerung an irdiſche Vergänglichkeit ernſt und trübe geworden, ſo erheiterte ſie ſich, als wir wenige Stunden ſpäter die ſorglos-ſüßen Klänge der Ouvertüre zu den luſtigen Weibern, von dem Liebig'ſchen Orcheſter vor einem dankbaren Beifall und da Capopuf ſpendenden Publikum geſpielt, hörten. Nicht dort in der dunklen Gruft, ſondern hier in ſeinen Klängen wohnt Otto Nicolai, nicht modernd in Staub und Verweſung, ſondern fortlebend bis zu jener unabſehbaren Ferne, wo mit ſeinen letzten Tönen auch ſein Name entſchwinden wird.

Wir laſſen zur Vervollſtändigung unſeres Abriſſes ein Verzeichniß der gedruckten und ungedruckten Werke Nicolai's folgen und erwähnen nur noch zur weiteren Charakteriſirung ihres Schöpfers, daß die letzteren ſich meiſt in ſehr ſauberen Einbänden befanden, wie überhaupt die königlichen Kammermuſiker damaliger Zeit es als einen eigenthümlichen Zug hervorheben, daß er die Partitur und Stimmen zu jeder einzelnen Nummer der

luſtigen Weiber geheftet in beſonderen, mit Aufſchrift verſehenen blauen Futteralen führte, die er nach dem Gebrauch jedesmal ſelbſt wieder ſorgfältig verwahrte.

Verzeichniß der im Druck erſchienenen Werke Otto Nicolai's.

A. Mit Opuszahl.

Duett: „Wenn ſanft des Abends" für Sopran und Baß mit Piano. op. 2. (Erſchien in 4 Auflagen, zuerſt in Berlin bei Bechtold und Hartje, dann in Leipzig bei Whiſtling, neuerdings bei Heinrichshofen in Magdeburg.)

Drei Lieder. 1. Liederheft. op. 3. (Berlin. Trautwein und Comp.)

Preußens Stimme für 4 Männerſtimmen. op. 4. (Berlin bei Brandenburg.)

Vier Lieder für eine tiefe Stimme. 2. Liederheft. op. 5. (Berlin. Trautwein und Comp.)

Frühlingslied. Mailied. Trinklied. Reiten laſſen. Mailied. Wechſelgeſang. 6 Lieder für 4 Singſtimmen. op. 6. (Leipzig. Breitkopf und Härtel.)

Verſchiedene Empfindungen an einem Platze von Göthe für Sopran, 2 Tenore und Baß mit Piano. op. 9. (Berlin. Challier und Comp.)

Drei Königslieder der älteren Berliner Liedertafel für 4 Männerſtimmen. op. 10. (Berlin. Bethge.)

Mein Röschen. 4 Lieder für Tenor. 3. Liederheft. op. 11. (Berlin. Trautwein und Comp.)

Deutſche Lieder. 4. Liederheft. op. 13. (Berlin. Bethge.)

Zwei Duetten für Sopran und Baß mit Piano. op. 14. 1. O ſelig, wer liebt. 2. Auf ewig dein. (Berlin. Trautwein und Comp.)

Drei Duetten für Sopran und Baß mit Piano. op. 15. 1. Wie der Tag mir ſchleicht. 2. Willkommen, Gottes Sonne. 3. Die Schwalben. (Berlin. Trautwein und Comp.)

Lieder und Geſänge für Sopran (oder Tenor) 5. Liederheft. op. 16. (Leipzig. Breitkopf und Härtel.)

Geſänge für 4 Männerſtimmen. op. 17. (Berlin. Bethge. Leipzig. Whiſtling.)

Deutſche Lieder für eine tiefe Stimme. 6. Liederheft. op. 18. (Berlin. Bethge.)

Variationen über Weber's Wiegenlied für Sopran op. 19. (Berlin. Trautwein und Comp.)

Bravour-Arie für Tenor (Welch' mächt'ger Ruf.) op. 21. (Berlin. Challier und Comp.)

Tell auf der Straße nach Küßnacht. Scene und Arie für Baß. op. 22. (Berlin. Challier und Comp.)

Raſtloſe Liebe. Duett für Sopran und Baß mit Piano. op. 23. (Leipzig. Whistling. Magdeburg. Heinrichshofen. Erſchien in 3 Auflagen.)

Il Duolo d'Amore (Schmerz der Liebe). Il Mistero (Das Geheimniß). Il Desiderio al Lido (Wunſch am Meeresſtrande). 3 Romanzen. op. 24. (Wien. Diabelli und Comp.)

Schmerz der Liebe. (Il Duolo d'Amore). Romanze für 1 Singſtimme mit Piano und Violoncelle (oder Flöte). op. 24, Nr. 1. (Wien. Diabelli.)

Fantaisie avec Variations brillantes (Motifs de la Norma). op. 25. pour Piano avec Orchestre, ou Quintuor (Berlin. Lane. Leipzig. Hofmeiſter.)

Dieſelbe für Piano allein.

Variazioni sopra Motivi fav. dell'Opera La Sonnambula cone. per Soprano e Corno (o Vello. o Clarin.) con Piano. op. 26. (Wien. Diabelli)

Sonate für Piano. op. 27. (Wien. Haslinger.)

Adieu à Liszt. op. 28. Etude in Des. (Wien. Diabelli)

Wilhelmine. Lied für Bariton (oder Alt) op. 29. (Wien. Mechetti).

Die Thräne. Lied für Bariton (oder Alt) mit Piano. op. 30. (Wien. Mechetti).

Dieſelbe mit Horn (oder Violoncello) und Piano. (Ebendaſelbſt.)

Künſtlers Erdenwallen, Wechſelgeſang für 2 Männerſtimmen mit Piano. op. 31. (Leipzig. Hofmeiſter.)

Kirchliche Feſt-Ouverture über den Choral „Ein' feſte Burg" für Orcheſter, mit Chor und Orgel. op. 32. (Leipzig. Hofmeiſter.)

Dieſelbe zu 4 Händen. Dieſelbe für Orgel oder Pedalflügel von Liszt. (Ebendaſelbſt.)

Paternoſter für 8 Stimmen in 2 Chören. op. 33. (Mainz. Schott.)

Stammbuch-Blätter. Sammlung ausgewählter Lieder und Geſänge. op. 34, Nr. 1 bis 12. (Wien. Mechetti.)

Vier deutſche Lieder aus dem 16. und 17. Jahrhundert komiſchen Inhalts für Baß. op. 35. (Flohjammer. Der Kuckuk. Alle Tage Feiertag. Du biſt zu klein, mein Hänſelein). (Hamburg. Schuberth und Comp.)

Herbſtlied von Tieck für Sopran mit Piano. op. 37. (Wien. Mechetti.)

Daſſelbe für Tenor mit Piano. (Ebendaſelbſt.)